Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VII

N. 60 | Aprile 2018 | ISSN 2431 - 6739

4 Marzo 2018: le ragioni di una disfatta

Marco Asunis

Alla domanda del conduttore televisivo Giovanni Floris che le chiedeva quale fosse stato l'errore più grave commesso da Matteo Renzi (intervista che **Diari di Cineclub** ripropone interamente a pag. 68 vedi sul suo canale YouTube), la secca risposta di Cecilia Mangini - micidiale come un proiettile - è stata: "*Perché solo uno*?". La straordinaria combattiva documentarista e fotografa palesava così, con questa provocatoria risposta, il senso di un autentico disastro politico. E rimarcava con ciò tanti e tali deleteri errori che avevano portato alla disgregazione della sinistra nel nostro paese, a disperderne un grande patrimonio storico, identitario, umano e a farne un semplice residuo rappresentativo nel Parlamento. Come risultato palese di un percorso politico e culturale che aveva allontanato la sinistra dalle aspirazioni vere del popolo. "*Perché solo uno*?", ha rilanciato Cecilia Mangini. Se appena appena volessimo stare semplicemente nel nostro ambito specifico dell'attività culturale cinematografica, come non considerare ad esempio la *Legge su cinema e audiovisivo* un paradigma di scelte deleterie di tal natura, al pari di quelle che hanno leso diritti fondamentali nel mondo del lavoro e della scuola? Una Legge che ha badato più alla grancassa della propaganda elettoralistica e a strizzare l'occhiolino all'industria audiovisiva, riducendo il cinema a bene puramente strumentale di interesse economico anziché di formazione critica e crescita culturale. Nel dicembre del 2009, l'allora Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano inviò una lettera alla FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema in occasione del 62° anniversario della sua nascita, in cui sottolineava il valore "del cinema come bene culturale, grande risorsa, punto di forza

segue a pag. successiva

"Renzi ha fatto splash" di Pierfrancesco Uva

La passione di Cristo nella storia del cinema

Dai primi tempi della sua storia, il cinema si è interessato alla figura e alle vicende di Gesù Cristo: dalle riprese filmate delle prime Sacre Rappresentazioni al *Christus* di Giulio Antamoro, dal *Giuda* di Febo Mari a *Il Re dei Re* per quanto riguarda il muto; in epoca sonora, dal *Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini (considerato dalla Chiesa il miglior film sulla figura di Cristo) a *Il Messia* di Roberto Rossellini, dai grandi kolossal epico-storici di produzione hollywoodiana al *Gesù di Nazareth* di Franco Zeffirelli, da *L'ultima Tentazione di Cristo* di Martin Scorsese a *The Passion* di Mel Gibson, e tanti altri, fino al recentissimo *Maria Maddalena* di Garth Davis. In occasione della Pasqua, ecco un excursus di carattere storico sulla figura e l'immagine di Cristo nella storia del cinema, dalle origini ai giorni nostri

Nino Genovese

Fin dalla sua nascita e, via via, nel corso del tempo, fino ad oggi, il cinema si è sempre accostato alla figura di Cristo, anche perché - come ha avuto occasione di affermare il regista Damiano Damiani - «è difficile immaginare una sceneggiatura più avvincente del racconto della Passione, ricco com'è di colpi di scena, e con un finale memorabile». Ma qual era il vero volto di Gesù, il suo reale aspetto fisico? Chi volesse ricostruirne fedelmente il viso, il colore dei capelli e degli occhi, la statura e la corporatura, si accorgerebbe che, in realtà, non esistono ritratti o descrizioni di Cristo che risalgano all'epoca in cui egli è vissuto; e neppure nei Vangeli troviamo alcuna descrizione del suo aspetto fisico. Tuttavia, anche se non esistono informazioni dirette o documenti figurativi coevi sulle caratteristiche somatiche di Gesù, si tratta pur sempre di una persona reale, di una figura umana e quindi, come tale, rappresentabile. Così, se la vera immagine di Cristo è quella spirituale, che ogni credente si porta nel suo animo, il desiderio di una sua visione reale ben identificata si esplica nell'iconografia artistica, tant'è che l'immagine di Cristo è stata quella che ha dominato di più la storia dell'arte degli ultimi duemila anni: Giotto, Brunelleschi, Botticelli, Perugino, Tintoretto, Leonardo, Michelangelo, ma anche El Greco, Memlig, Hugo Van Der Goes, Rubens, Zurbaran, Murillo e tanti altri artisti hanno raffigurato un Cristo che cambia fisionomia secondo la loro sensibilità individuale e secondo i tempi, dallo stile bizantino all'arte Romanica e Gotica, dal Rinascimento al Barocco, e così via via fino ai giorni nostri, in un percorso che si svolge parallelamente alla storia dell'arte *tout-court*. L'immagine più autentica di Cristo, però, dovrebbe essere quella che risulta indelebilmente impressa nel suo sudario, in quella Santa Sindone, oggetto di tanti studi e ricerche da parte di numerosi scienziati, che costituirebbe una sorta di lastra fotografica del volto e del corpo di Gesù (almeno per chi non nutre alcun dubbio sulla sua autenticità). Ed eccoci al cinema, arte visiva per eccellenza, che, sin dalle origini e dai primi tempi della sua lunga storia, si interessa – e non avrebbe potuto essere diversamente – alla figura di Gesù Cristo e alla narrazione degli episodi salienti della sua vita, attraverso le fonti più attendibili costituite dai quattro Vangeli canonici (ma non mancano vari riferimenti ai cosiddetti Vangeli apocrifi). In principio, furono le riprese filmate delle "Sacre Rappresentazioni", i cosiddetti "Tableaux vivents", che si allestivano in varie parti d'Europa. La prima fu la *Passion du Christ* realizzata, nell'estate del 1897, da Albert Kirchner detto Léar, in un terreno incolto di Parigi. Poco tempo dopo, ecco *La Vie et la Passion de Jèsus Christ* realizzata dai Fratelli Lumière, che, non avendo potuto riprendere "dal vero" – come avrebbero voluto - la famosa Passione di Oberammergau, in Baviera, e neppure quella di Horitz, in Boemia, ne fecero realizzare un'altra, a Parigi, "spacciandola" per quella di Horitz. In effetti, nei primissimi anni della sua vita, il cinema non si perita di effettuare una sorta di *commixtio* tra realtà e finzione, per cui, a volte, diventa "vero" non ciò che lo è davvero, ma ciò che appare come tale: tant'è che, fuori dall'Europa, a New York, nel 1898, il produttore Richard G. Hollamann gira, sulla terrazza di un albergo, una Passione "fittizia" (conosciuta come *Passion Play*), "lanciandola" come la "vera ripresa" della Passione di Obberammergau. Questi filmati erano, o apparivano, "documentari"ma il "mago" Georges Méliès,

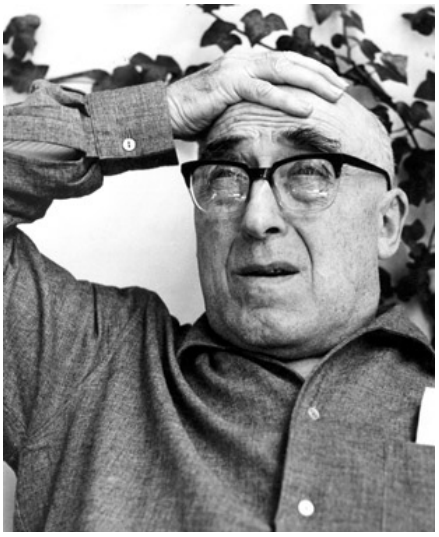
segue a pag. 3

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

per le identità e l'immagine dell'Italia in campo internazionale". In quella lettera evidenziò inoltre quanto l'impegno della FICC, a partire dal dopoguerra, si fosse rivolto alla 'difesa dei diritti del pubblico, a favore della libera circolazione delle opere cinematografiche, della promozione del cinema d'autore e della partecipazione anche critica del più vasto pubblico alla produzione filmica.". Quanta acqua è passata sotto i ponti da allora e quanto sono lontane le parole dell'ex Presidente Napolitano dal *nuovo* spirito legislativo, che non considera più valore sociale e formativo il ruolo dell'associazionismo culturale cinematografico. Nelle ultime elezioni del 4 Marzo è rimasto sconfitto anche il ministro dei beni culturali Dario Franceschini, addirittura nella sua città di Ferrara. Fino a qualche mese fa l'ex ministro si vantava del grande successo del suo ministero, della Legge per il riordino del settore spettacolo e della Legge su cinema e audiovisivo che porta infatti il suo nome. Così mal concepita quest'ultima che, a più di un anno dall'approvazione, è ancora tutta da attuare, sospesa dalle difficoltà amministrative di una Direzione Generale Cinema aggrovigliata su se stessa. Questa legge dalla FICC e da altri è stata contestata proprio per la sua complessa praticabilità, che già molti danni sta causando, oltre che per la mancanza di un respiro propriamente culturale. Cultura e diritti della società, del pubblico in quanto società, di cui quasi nessuno ha parlato nella campagna elettorale più brutta e indigesta della storia repubblicana. Un tema, quello culturale, emerso grazie alla tenacia del regista Citto Maselli, che ne ha voluto esaltare la fondamentale importanza politica attraverso un appello firmato da tantissimi rappresentanti del mondo culturale Probabilmente bisogna scovare proprio all'interno di quella riflessione collettiva, sottoscritta da circa 450 intellettuali, le ragioni principali di una disfatta elettorale che è prima di tutto sconfitta culturale, obbligando tutti noi a un impegno duro per 'ricostruire un senso comune alternativo al pensiero unico dominante, una nuova e diversa visione della vita e del mondo".

Marco Asunis
(Presidente FICC)



Cesare Zavattini

Ciao Franceskin, caro ex ministro dei beni culturali

Dario Franceschini visto da Pierfrancesco Uva

Dario Franceschini visto da Luigi Zara

segue da pag. 1

inventore del cinema di "fiction", si accostò anche lui a un famoso passo del Vangelo non tanto per il suo profondo significato religioso quanto per la possibilità di realizzare un "effetto speciale" *ante-litteram*, uno dei suoi mirabolanti (per l'epoca) trucchi di ripresa, realizzando, nel 1898, *Le Christ marchant sur les eaux* (Cristo che cammina sull'acqua). Vi è, poi, Ferdinand Zecca che, insieme con Lucian Nouguet, dirige *La vita di Cristo*, per la Gaumont, e poi, per la Pathè, *La vita e la Passione di N.S. Gesù Cristo*, conosciuto come la *Passion Zecca*, primo *kolossal* di argomento religioso della storia del cinema, a cui si ispirano i successivi autori di film cristologici. Sempre in Francia, Alice Guy gira, nel 1906, *La Vie et la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* e Louis Feuillade, nel 1910, *Le Christ en Croix*, e così via. Anche in Inghilterra e in tanti altri Paesi europei vengono realizzati diversi film aventi come soggetto queste particolari *Passioni*, e – naturalmente – pure negli Stati Uniti (ricordiamo *Passion play*, 1897, di L. J. Vincent; *Passion Hollaman* di Sigmund Lubin, *The Star of Bethlehem*, 1912, di Lawrence Marston, ecc.). In Italia, nel 1900, viene realizzato il primo (breve) film sulla vita di Cristo ad opera di Luigi Topi (con Ezio Cristofari), cui segue, nel 1914, la *Passione di Cristo* realizzata dalla «Film d'Arte Italiana». Le riprese di "Sacre Rappresentazioni" furono davvero numerose; ma - per arrivare ad un film che si stacchi dalla staticità dei "tableaux vivents" e dall'iconografia popolare delle immaginette e della tradizione pittorica, dando vita a una personale ed originale rilettura dei testi evangelici – bisognerà aspettare il *Christus* realizzato, tra il 1915 e il 1916, dal Conte Giulio Antamoro per la Cines di Roma, sulla scorta di un "Poema iconografico in tre Misteri" scritto da Fausto Salvatori, con l'interpretazione di Alberto Pasquali (Gesù) e Leda Gys (Maria). Dopo il periodo della prima guerra mondiale, risulta particolarmente interessante il film *Giuda*, diretto ed interpretato nel 1919 dal messinese Febo Mari (al secolo Alfredo Rodriguez), in cui l'autore inventa di sana pianta una storia tutta incentrata sui rapporti tra Giuda, Maria Maddalena e Gesù, presentato per la prima volta come un rivoluzionario: in questo senso, il film di Febo Mari rivela la grande capacità inventiva e creativa dell'attore e regista messinese, che è il primo in assoluto ad anticipare le varie interpretazioni "eterodosse" della figura di Cristo che, nel corso del tempo, riguarderanno molti libri, alcuni quadri (tra gli altri, la famosa *Ultima cena* di Leonardo da Vinci, spunto di fantasiose e fortunate invenzioni romanzesche, come quella di Dan Brown nel noto *Il Codice da Vinci*, da cui è stato tratto il film omonimo diretto da Ron Howard) e – naturalmente – anche diversi film: pensiamo, per esempio, a *L'ultima tentazione di Cristo* di Martin Scorsese, risalente al 1988, in cui il regista italo-americano si sofferma soprattutto sul Cristo uomo, su quella che avrebbe potuto essere la sua vita "normale" se non avesse dovuto affrontare il supremo sacrificio della croce per la redenzione dell'umanità. Siamo nell'ambito di quella categoria di film cristologici che Remo Romeo (nel suo libro *Il Vangelo secondo il cinema*, Emanuele Romeo Editore, Siracusa 1995) definisce «reinterpretativa», in cui la vicenda terrena di Gesù assume un valore paradigmatico, diventa quasi il riflesso delle idee dell'autore del film. Rientrano in questa sezione film molto diversi: ad esempio, *Il figlio dell'uomo* (1954) di Virgilio Sabel, che (anticipando Pasolini) ha per protagonisti i poveri e la gente umile del Gargano; *La Ricotta* di Pier Paolo Pasolini (episodio del film *RoGoPaG*, 1963), molto particolare ed estremamente interessante, sia dal punto di vista narrativo che stilistico-espressivo; un capolavoro dello stesso Pasolini come *Il Vangelo secondo Matteo* del 1964, a mio avviso uno dei film più suggestivi e più belli incentrati sulla figura di Cristo (ed è anche questa la posizione "ufficiale" della Chiesa, che lo considera «il miglior film che sia mai stato realizzato sulla figura di Cristo»). Infatti, nonostante l'autore fosse notoriamente ateo e marxista, l'opera costituisce un'interpretazione corretta e fedele, ma anche moderna e problematica, del testo evangelico, rivisitato e trasfigurato attraverso uno stile che si avvale di elementi disparati, attinti alla letteratura, alla cultura cinematografica, pittorica, musicale, letteraria. Il film si configura come una grande metafora del sottoproletariato mondiale, come restituzione di dignità espressiva al mondo dei reietti ed anche come momento di verifica delle potenzialità liberatorie del cristianesimo evangelico, contrapposto alla Chiesa come struttura ed istituzione; il Cristo di Pasolini, interpretato dal volto "normale", scarno e sofferto, dello studente catalano Enrique Irazochi, molto lontano dall'iconografia tradizionale, è un Cristo combattivo, radicale contestatore del potere, che risente dei fermenti innovativi dell'epoca conciliare e giovannea, ma che rispecchia soprattutto la stessa vocazione allo "scandalo" di Pasolini, intellettuale polemico "controcorrente". Girato nella stupenda cornice dei Sassi di Matera, vince il Premio O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma) alla Mostra di Venezia del 1964. Ma i film più popolari e conosciuti, che fanno parte dell'immaginario collettivo della gente, sono quelli di carattere «agiografico» ed «epico-storico», in cui spiccano i grandi "kolossal" hollywoodiani, che, in fin dei conti,

"La più grande storia mai raccontata" (1965) di George Stevens

"Gesù di Nazareth" (1977) di Franco Zeffirelli

si prefiggono di fare "spettacolo" anche attraverso una tematica così profondamente intrisa di religiosità e spiritualità: da *Il Re dei Re*, diretto nel 1926 da Cecil B. De Mille, che si conclude con la prima scena girata in technicolor della storia del cinema, che vede rappresentata la Passione di Cristo (e, quindi, il colore assume un valore simbolico), allo stesso film rifatto, nel 1961, da Nicholas Ray (*King of the Kings*, con Cristo interpretato da Jeffrey Hunter) e a *La più grande storia mai raccontata* (*The Greatest Story Ever Told*, 1965) di George Stevens, derivato non direttamente dai Vangeli, ma da un romanzo americano di Fulton Oursler, con un Cristo cui presta il suo volto l'attore svedese Max Von Sydow; si tratta di un film che non vuole in nessun modo urtare la sensibilità dell'americano medio: così, Gesù non ha fratelli e sorelle perché ciò avrebbe potuto offendere i cattolici (ma questo è un dato comune a molti altri film cristologici), i miracoli sono ridotti al minimo per non infastidire gli agnostici, nel Sinedrio la folla che si scaglia contro Gesù è soltanto a metà per evitare l'accusa di antisemitismo, e quando Lazzaro, che Stevens identifica con il giovane ricco, chiede se la ricchezza sia un delitto, Gesù gli risponde che non lo è, anche se talvolta può essere un peso: e ciò, certamente, per non essere tacciato di idee antiamericane, dato che sul guadagno, sul profitto, sul compenso e sul *business* si basa, in genere, il *modus vivendi et operandi* di quella società. E sono anche questi i film in cui – guarda caso! – Gesù è quasi sempre rappresentato con capelli biondi ed occhi azzurri!. A questi film si può anche accostare il *Gesù di Nazareth* del nostro Franco Zeffirelli (realizzato per la televisione e poi "ridotto" per il cinema, con Robert Powell nei panni di Gesù), che espone i fatti evangelici secondo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

le linee più care alla tradizione e all'iconografia popolare, con completezza e precisione (è forse il film più ampio e completo incentrato sulla vita e la figura di Cristo), ma anche con grande sfarzo e con la presenza di quelle scene spettacolari molto care ai film destinati a un mercato "internazionale"; invece, Roberto Rossellini si cimenta, nel 1975, con *Il Messia*, film molto scarno e "poetico", che può anche ricordare Pasolini per il modo in cui presenta l'immagine di Cristo, ma non è tra le sue migliori opere. Da ricordare, poi, un film insolito ed originale, come *L'ultima tentazione di Cristo* (The Last Temptation of Christ, 1987) di Martin Scorsese, con William Dafoe nel ruolo di Gesù, tratto dal romanzo del greco Nikos Kazantzakis, in cui emergono i dubbi e le "tentazioni" del Cristo-Uomo, che immagina una vita "normale" di sposo e padre. Al canadese Norman Jewison si deve un'altra insolita, ma efficace e suggestiva "operazione" sulla figura di Cristo, con la realizzazione, nel 1973, del famoso "musical" *Jesus Christ Superstar*, tratto dall'opera rock inglese di Tim Rice e Andrew Lloyd Webber, con Ted Neeley nel ruolo di Cristo, che sarebbe poi stato il protagonista anche di una delle diverse trasposizioni teatrali del messinese Massimo Romeo Piparo; un altro "musical" è il meno noto *Godspell* di David Greene (sempre del 1973). Ed ecco il discusso *The Passion / La Passione di Cristo* (2004) di Mel Gibson, girato – come il Vangelo di Pasolini – nella suggestiva cornice di Matera (come era avvenuto, a suo tempo, per il film di Pasolini) con James Caviezel nel ruolo del Redentore, molto attento al rigore filologico (è parlato in aramaico e in latino), ma volutamente truculento e grondante di sangue, in cui colpisce soprattutto la violenza di molte scene: un realismo voluto, forse eccessivo, che diventa iperrealismo e – come tale, paradossalmente – finisce con il risultare meno efficace di immagini più attutite e *soft*, come ad esempio quelle del film di Pasolini. E – nonostante la serietà del tema – non poteva mancare ugualmente qualche parodia, come quella che il gruppo comico inglese Monty Python realizza, nel 1979, con il film *Brian di Nazareth* (Monty Phython's Life of Brian), diretto da Terry Jones: criticato dalle autorità religiose e censurato in alcuni Paesi (in Italia uscirà con ben 12 anni di ritardo!), è una divertente satira non tanto della figura di Gesù quanto, tutt'al più, di ogni fanatismo ed integralismo religioso. Da notare, ancora, che - sia durante il periodo del muto, sia in epoca sonora – vi sono diversi film in cui la figura di Cristo viene vista di scorcio, sullo sfondo di altre vicende che assumono una maggiore rilevanza, e sono talmente numerosi che potrebbero costituire un capitolo a parte. Ed ecco due episodi dei film *Civilization* di Thomas Ince e *Intolerance* di David W. Griffith, entrambi del 1916; un film di Carl Theodor Dreyer, *Pagine dal libro di Satana*, del 1920; il già citato *Giuda* (1918) di Febo Mari; *Ben Hur* (1925) di Fred Niblo, poi ripreso, nel 1961, da William Wyler; *Quo vadis?* (1951) di Melvin Le Roy; *La Tunica* (1953) di Henry Koster, primo film in Cinemascope; *Barabba* (1962) di Richard Fleisher; due film di Luis Buñuel (*Nazarin* e *La Via Lattea*); due film di Jean Luc Godard (*Passion* e *Je vous salue, Marie*); il rigoroso, astratto ed essenziale *Il bacio di Giuda* (1988) di Paolo Benvenuti; il parodistico e surreale *Brian di Nazareth* (1980) dell'inglese

"Il Vangelo secondo Matteo" (1964) da Pier Paolo Pasolini

Terry Jones; il divertente *Il ladrone* (1979) di Pasquale Festa Campanile, con Enrico Montesano nel ruolo di Caleb, il "buon ladrone" crocifisso insieme a Gesù, che, quando quest'ultimo gli promette il Paradiso, gli risponde: «Grazie Signore, vai pure avanti Tu!»; *L'Inchiesta* (1986) di Damiano Damiani, sull'immaginaria indagine che il romano Tauro effettua in Palestina, subito dopo la Resurrezione di Cristo; *Secondo Ponzio Pilato* (1987) di Luigi Magni, incentrato più sulla figura di Pilato (Nino Manfredi) che non su quella di Cristo; e, infine, *Su Re* (2013), scritto e diretto da Giovanni Columbu, film straordinario, davvero poco visto, girato in Sardegna, con un Cristo (come quello di Pasolini) molto lontano dall'iconografia pittorica e cinematografica, le cui ultime ore sono trasposte in una dimensione onirica. Cristi "contemporanei" sono quello interpretato da Beppe Grillo (sì, proprio lui!...) in *Cercasi Gesù* (1982) di Luigi Comencini, e il *Joan Lui* (1985) di e con Adriano Celentano; ma anche il protagonista africano di *Seduto alla sua destra* (1968) di Valerio Zurlini, e il *Jesus of Montreal* (1989) del canadese Denys Arcand; vi è anche un Gesù interpretato da Mino Reitano in un particolarissimo film di Pier Carpi dal titolo *Povero Cristo* (1975); ed alcuni episodi della vita di Gesù e dei suoi rapporti con Maria Maddalena, trasposti in epoca moderna, tra *hippies*, prostitute e "magnacci", sono quelli raccontati nell'invisibile ed introvabile *Macrò - Giuda uccide il venerdì* (1974) di Stelvio Massi; così come in epoca moderna agiscono la Madonna e Gesù nel film "sperimentale" *The Garden* (1990) di Derek Jarman. Che l'interesse per questa tematica si verifichi costantemente nel corso del tempo, è dimostrato dall'ultimissimo film, uscito proprio in questi ultimi giorni, diretto dall'australiano Garth Davis (produzione GB, Usa e Australia), dal titolo *Maria Maddalena* (girato anche a Napoli). Ora, è vero che il regista sposta l'attenzione su una delle figure più enigmatiche e incomprese del Vangelo, solo recentemente riabilitata dalla Chiesa e, addirittura, santificata, senza essere più identificata con la prostituta che Gesù salvò dal peccato; ma è anche vero che questa giovane donna (interpretata da Rooney Mara), alla ricerca di una nuova vita libera dai condizionamenti della società patriarcale, trova l'occasione per intraprendere il suo cammino di crescita proprio grazie al nuovo movimento religioso e sociale fondato da Gesù di Nazareth (lo interpreta Joaquin Phoenix), per cui, anche in questo film, la figura di Cristo assume una sua notevole rilevanza (sia pure maggiormente calibrata attraverso il rapporto con Maria Maddalena, che diventa il punto di vista dal quale viene osservata la vicenda "terrena" di Gesù, fino alla Passione e alla Resurrezione, peraltro, condensate in pochi minuti e in poche scene. Infine, vogliamo ricordare anche quei film che tentano di ricostruire i primi anni della vita di Gesù, di cui i Vangeli non parlano: come *I Giardini dell'Eden* (1998) di Alessandro D'Alatri, oppure – per quanto riguarda i film televisivi – la miniserie *Un bambino di nome Gesù* (1987) girato da Franco Rossi per Canale 5, diviso in due parti, cui seguono, nel 1989, altre due parti (*L'Attesa - Il Mistero*). Ma – in questa sede – non è possibile soffermarsi sui pur numerosi (e, a volta, anche pregevoli) film televisivi. Così come, pur senza indicare i film prodotti per la TV, è ugualmente impossibile citare *tutti* i film di carattere cristologico, dato che sono circa 200 (ma il numero – se si vuol tenere conto di tutti i film in cui la figura di Cristo rimane sullo sfondo o costituisce un riferimento solo indiretto – è approssimativo per difetto)! E tuttavia, dalla nostra lunga "carrellata" si può dedurre come la figura di Gesù abbia accompagnato il cinema nel corso degli anni, dagli albori e dai primi tempi fino ad oggi, introducendo nella sua rappresentazione filmica nuovi significati e interpretazioni dei racconti evangelici e risultando – in tal modo – uno specchio, un riflesso del periodo storico in cui sono stati realizzati: come avviene, d'altronde, per qualsiasi film!... Per concludere con le parole di Marco Bongioanni, possiamo anche affermare che «la presenza fisica e la *vicenda* storica di Gesù narrativamente configurabili sono, dopotutto, aspetti secondari. Primario è l'*annuncio* che dopo di lui tutto investe e purifica e per cui egli è presente in ogni bellezza e verità di uomini e cose. Sotto questo profilo, tutto l'autentico cinema può essere letto come parabola di Cristo, e accolto come sua parola». Aggiungiamo: anche da parte di chi non è credente!

"Maria Maddalena" (2018) di Garth Davis

Nino Genovese

Tavola rotonda: "LA RICERCA DEL DIVINO NEL CINEMA" e la presentazione del libro di padre Virgilio Fantuzzi "Luci in Sala"

Fantuzzi, Bergoglio e Gelsomina

Marco Vanelli

Nel tardo pomeriggio di sabato 10 marzo u.s., il freddo non invogliava a uscire di casa. Eppure sono stati in tanti, da Roma e non solo, a recarsi a Villa Malta dove ha sede la «Civiltà Cattolica». L'occasione era la presentazione dell'ultimo volume di padre Virgilio Fantuzzi, *Luce in sala. La ricerca del divino nel cinema*[1], una raccolta di saggi scritti negli ultimi anni dallo storico critico della prestigiosa rivista dei Gesuiti. Rossellini, Fellini, Pasolini, Bertolucci, Olmi sono solo alcuni dei grandi registi di cui Fantuzzi nel libro analizza le opere, forte anche dell'amicizia con ognuno di essi che gli ha permesso di verificare, discutere e a volte anche contraddire di persona le loro intenzioni in merito alla «ricerca del sacro» nei loro film. Il titolo scelto per il libro è un paradosso: per vedere bene un film è necessario che in sala ci sia il buio, sì che il fascio di luce del proiettore investa lo schermo. Ma da lì, dalle immagini del film, c'è un'altra luce, riflessa, che si riversa sugli spettatori, nei loro visi incantati, nelle loro menti, nel loro spirito. E spesso in quella luce è possibile scorgere un ulteriore riflesso di una luce, questa volta divina, che difficilmente lascia indifferenti gli artisti, credenti o meno che siano. Proprio questo Fantuzzi (classe 1937) in tanti anni di studio ha sempre cercato di individuare andando al cinema: le tracce della vera creazione artistica che, spesso inconsapevolmente, mostrano l'uomo come creatura bisognosa di amore umano e trascendente, di verità assoluta o relativa, di senso ultimo o penultimo. Per parlare di tutto questo era stata organizzata una tavola rotonda moderata dal vaticanista Iacopo Scaramuzzi a cui erano presenti padre Federico Lombardi, lo storico del cinema Adriano Aprà e lo scrivente. Ai presenti che affollavano la sala è stato offerto a più voci un ritratto dell'autore e dell'ambiente culturale in cui si è formato, grazie ai ricordi di padre Lombardi, anch'egli gesuita, che prima di essere direttore della sala stampa della Santa Sede è stato per anni una delle firme della «Civiltà Cattolica», ma anche grazie alla memoria dell'amico Aprà che, pur provenendo da un altro ambito, ha frequentato gli stessi amori cinematografici di Fantuzzi. Oltre alla stima per lo studioso e per il critico, emergeva di continuo dagli interventi l'affetto dei relatori per l'autore del libro, in un clima che spesso ha toccato la commozione. A me era stato chiesto di accennare alla "cinefilia" di papa Bergoglio – altro gesuita – attestata in più occasioni nelle interviste, nei discorsi e perfino in un documento pontificio (*Amoris laetitia*, 2016, n. 129), in relazione alla sua predilezione per *La strada* di Fellini, di cui Fantuzzi parla in uno dei saggi presenti nel libro[2]. Perciò mi sono lasciato condurre dai miei ricordi personali intorno a quel capolavoro della storia del cinema, ricordi che si intrecciano con la mia esperienza formativa di cristiano e di critico e che vedono coinvolti due "Piccoli Fratelli" di Charles de Foucauld e tre membri della Compagnia di Gesù. Quanto segue è, più o meno, quanto ho detto in quella sede. Leggendo l'intervista che papa Francesco ha rilasciato ad Antonio Spadaro, direttore della «Civiltà Cattolica», dopo pochi mesi dalla sua elezione, la prima cosa che allora mi ha colpì fu un'inaspettata dichiarazione di interesse per il cinema:

La Civiltà Cattolica. Tavola rotonda "LA RICERCA DEL DIVINO NEL CINEMA" Roma 10 marzo 2018. Da sx Adriano Arpà, storico del cinema; Marco Vanelli, direttore della rivista "Cabiria", studi di cinema; Iacopo Scaramuzzi, vaticanista; P.Federico Lombardi S.I., presidente della Fondazione Benedetto XVI; Paolo Benvenuti, regista (foto di Franco Mariotti)

Gelsomina (Giulietta Masina) in "La strada" (1954) di Federico Fellini

Dovremmo anche parlare del cinema. La strada di Fellini è il film che forse ho amato di più. Mi identifico con quel film, nel quale c'è un implicito riferimento a san Francesco. Credo poi di aver visto tutti i film con Anna Magnani e Aldo Fabrizi quando avevo tra i 10 e 12 anni. Un altro film che ho molto amato è Roma città aperta. Devo la mia cultura cinematografica soprattutto ai miei genitori che ci portavano spesso al cinema[3].

Mi tornavano alla memoria le pagine di un altro cinefilo, il grande narratore argentino Manuel Puig che nel suo prezioso libretto *Gli occhi di Greta Garbo*[4] descrive l'entusiasmo contagioso che, negli anni del dopoguerra, gli immigrati italiani dimostravano quando sugli schermi di Buenos Aires arrivavano i film neorealisti. Fra di loro c'era da immaginarsi anche il ragazzo Bergoglio che andava al cinema con i suoi genitori e vedeva la rappresentazione di un paese, l'Italia, semidistrutto ma solidale e vivo di cui in casa doveva aver sentito raccontare e mitizzare. Non mi stupiva che il papa si soffermasse a citare proprio *La strada*: è lo stesso titolo che ho avuto modo di sentir ripetere, da giovane, nei discorsi di molti adulti del mio ambiente parrocchiale: pur non essendo dei cinefili né dei frequentatori abituali delle sale, tutti citavano sempre il "dialogo del sassolino", cioè quel momento in cui il Matto fa capire a Gelsomina che se tutto ha senso nel mondo, anche una pietruzza qualunque, pure lei, apparentemente inutile, deve servire a qualcosa. O a qualcuno. Dice il personaggio interpretato da Richard Basehart, e doppiato da Stefano Sibaldi con forte accento toscano: «Io sono ignorante — ma ho letto qualche libro. Tu non ci crederai, ma tutto quello che c'è a questo mondo serve a qualcosa. Ecco, prendi... quel sasso lì, per esempio. Questo, uno qualunque. Beh, anche questo serve a qualcosa, anche

segue a pag. successiva

1 *Àncora-La Civiltà Cattolica, Milano 2018, pp. 200, € 18,00*

2 *Al circo con Fellini, pp. 33-47.*

3 *A. Spadaro, Intervista a papa Francesco, «La Civiltà Cattolica», 3918, 19 settembre 2013, p. 472.*

4 *Leonardo, 1991.*

segue da pag. precedente

questo sassetto!». «E a cosa serve?», chiede confusa Gelsomina. E lui riprende, un po' spazientito, ma poi subito ispirato: «Serve... Ma che ne so io? Se lo sapessi sarei... il Padreterno, che sa tutto: quando nasci, quando mòri... e chi può saperlo? No, 'un lo so a cosa serve questo sasso, ma a qualcosa deve servire, perché se questo è inutile, allora è inutile tutto, anche le stelle. Almeno credo. E anche tu, anche tu servi a qualcosa».

Frequentando altri testimoni della fede nella mia città, Lucca, ho avuto la fortuna di conoscere anche Arturo Paoli (1912-2015), figura centrale non solo per la chiesa locale, ma per la comunità civile tutta, grazie al suo impegno e coraggio dimostrato a favore degli ebrei durante la persecuzione nazista che lo ha portato a essere dichiarato Giusto fra le Nazioni. In occasione del suo centesimo compleanno, ebbi occasione di intervistarlo a proposito del cinema, avendo trovato spesso nei suoi testi di spiritualità inaspettate citazioni filmiche. Dopo essere stato responsabile nazionale dell'Azione Cattolica, per alcune divergenze Paoli fu poi mandato come cappellano degli emigranti italiani in Argentina (di nuovo...) per poi diventare un Piccolo Fratello, facendo esperienza nel deserto del Sahara e poi in Sudamerica, prima di tornare negli ultimi anni nella sua città natale dove l'ho frequentato. Merita riportare questo passaggio della chiacchierata che ebbi con lui:

- Tu hai conosciuto Fellini...
- Sì. Fu grazie a padre René Voillaume, nostro superiore generale, che mi chiese di prendere contatto con lui per proporgli di fare un film sulla vita così avventurosa del nostro fondatore Charles de Foucauld. Era un sogno di Voillaume. Allora io feci di tutto per fissare un appuntamento. Fellini si interessò molto di questa storia che non conosceva, ma mi disse che non possedeva quello sfondo, quella cultura religiosa necessaria per mettere in evidenza gli aspetti di fede che per noi erano i più importanti. «Io vi indicherei Rossellini – ci disse – perché lui ha un temperamento religioso...».
- È vero, ma anche Fellini lo aveva...
- Sì, il suo capolavoro mai più raggiunto è *La strada*.
- Ne *La strada* ci sono tanti temi cristiani...
- Soprattutto l'evoluzione, la rinascita di quei personaggi che appartengono a un'umanità un po' scartata, fuori dalla normalità: i protagonisti sono due persone che la società non considera.
- Sono gli umili.
- È sì, gli umili: è ciò che mi ha interessato profondamente, ecco. E soprattutto la loro presa di coscienza. Ciò che mi ricordo e sempre ho tenuto presente è il momento in cui, si potrebbe dire, Dio interviene nella loro vita. Quel raggio di luce che scende, di notte, sulla piccola pietra, mi ha sconvolto.
- È il discorso che il Matto fa a Gelsomina a proposito del sasso: tutto deve avere un senso nel mondo, quindi anche quel sassolino...
- ...anche il sassolino per terra può riflettere la luce, e quindi diventa interessante, diventa qualcosa che ti parla. Io ho rivissuto questa storia in diverse tappe con una ragazza del Venezuela che mi ha fatto ricordare del film di Fellini. Mi sono detto: guarda, questa è una Gelsomina che comincia a sentire di esistere e per lei questo è una sorpresa, è come una dimensione che non aveva mai scoperto[5].

«Quel raggio di luce – dice fratel Arturo – che scende, di notte, sulla piccola pietra, mi ha sconvolto». Di nuovo quel passaggio, caro a tanti cristiani che, prima del Concilio, quando ancora lo sguardo della chiesa sul cinema era fatto più di sospetti e condanne che di dialogo, vi hanno visto un'occasione di crescita per la loro fede offerta da un vero artista del cinema anziché dalle pagine di qualche mistico. Per Arturo Paoli l'occasione per imbattersi in quel film gli venne da un altro grande/Piccolo Fratello, quel Carlo Carretto (1910-1988) con cui anni dopo racconta di essersi presentato a bussare alla porta di Fellini. È quanto ho scoperto attraverso una testimonianza scritta da Arturo per ricordare Carretto durante gli anni condivisi a El Abiodh, in Algeria, nell'esperienza di noviziato fatta nel deserto:

Ricordo benissimo Carlo che appena arrivato [a El-Abiodh] sfa la sua (o le sue, per essere esatto) valigia. Ne escono fuori delle splendide camicie di seta o di nylon, che rivedo ancora nei loro colori smaglianti, e delle foto del film La strada di Fellini. Ignoravo il film di Fellini perché mancavo da due anni dall'Italia, e la mia storia interiore era così agitata, da non lasciarmi la libertà d'interessarmi ad altre storie.
Carlo mi mostrava la faccia di Gelsomina in quelle illustrazioni che si vedono nelle halls dei cine, come un documento della sua decisione. [...] Il film di Fellini era la sua storia: mi raccontò al suo arrivo il contenuto del film, lo aveva impressionato molto il dialogo notturno di Gelsomina con il pagliaccio: «Vedi – dice il giovane, di cui non ricordo il nome, a Gelsomina – questo è un sasso della strada, nessuno lo raccoglie, nessuno si ferma a guardarlo, eppure la luce delle stelle si posa su di lui, e allora diventa importante»[6].

Se Arturo ne sarà sconvolto, per Carlo addirittura *La strada* rappresentava «un documento della sua decisione». Immaginiamo la scena di quest'uomo che arriva in un avamposto tra le dune del Sahara e porta con sé in valigia delle camicie multicolori e delle fotobuste con il viso di Gelsomina, quasi moderni santini, per far conoscere al confratello la coincidenza tra quel film e la sua propria storia: anche Carlo Carretto doveva aver scoperto di essere un sassolino amato da Dio e pronto a riflettere la luce della luna nella notte del mondo. Venendo alla mia formazione di critico, devo ricordare gli anni di studio con padre Nazareno Taddei (1920-2006), il gesuita che per primo in Italia ha affrontato il cinema con un approccio scientifico, mettendo la sua missione presbiterale a servizio di uno spettatore sempre più consapevole di fronte allo schermo. Nei corsi che, ventenne, ho frequentato con lui, *La strada* era una sorta di "libro di testo" per conoscere il linguaggio filmico, la struttura del racconto, la lettura che potevamo farne per comprendere la più intima intenzione comunicativa di Fellini. Grazie alle neonate videocassette, Taddei procedeva inquadratura per inquadratura a mostrarci come Gelsomina e Zampanò fossero entrambi protagonisti della pellicola, come entrambi avessero un proprio cambiamento nel corso del racconto, un itinerario spirituale che per lei passa per la consapevolezza datale dal Matto grazie al sasso e per lui, misteriosamente, dal sacrificio di lei, che lo porta ad aprire gli occhi verso una dimensione della vita fino ad allora del tutto ignorata. Per tornare al sassolino, Taddei pur rilevandone tutta l'importanza tematica evidenziava anche la minore riuscita cinematografica di quel passaggio, più verbale che propriamente iconico, quasi posticcio pur essendo «l'apice tematico» del film:

Narrativamente la figura del Matto è perfettamente sviluppata e incarnata nella struttura del film;

segue a pag. successiva

5 *M. Vanelli, Il sasso di Gelsomina. Una conversazione sul cinema con Arturo, «Oreundici», n. 9, settembre 2015, p. 20 (l'intervista si svolse nell'ottobre 2012 per far parte del video Dialogando con fratel Arturo realizzato in occasione del suo centenario).*

6 *Testimonianza di Arturo Paoli, in: Carlo Carretto, El-Abiodh diario spirituale 1954-1955, Cittadella Editore, Assisi 1990, pp. 177-178.*

segue da pag. precedente

cinematograficamente [...] la sua resa non è altrettanto felice. Infatti la funzione tematica (e quindi strutturale) è espressa più dalle parole che dalla struttura cinematografica delle immagini. Ci riferiamo al discorso del sassolino (che costituisce l'apice tematico), il quale, a differenza di tutto il resto del film, rimane un discorso cinematograficamente appiccicato alle immagini e non fluente da esse. Segno evidente che Fellini lo ha inserito in un secondo tempo quando ormai il grosso della storia era già nato, quasi a rendere più esplicito il senso tematico del film che in un primo tempo o non era esattamente lo stesso o non era chiaramente intuito o inteso così come invece risulta ora[7].

Fantuzzi, nel libro, fa leva invece sul riferimento francescano che il papa scorge ne *La strada* e ciò gli permette di creare un paragone con un'altra sua stella polare nel firmamento cinematografico: Roberto Rossellini. Come sappiamo Fellini è stato assistente e sceneggiatore del fondatore del Neorealismo e con lui ha scritto *Francesco giullare di Dio*, ispirato alle narrazioni dei *Fioretti* e della *Vita di Frate Ginepro*. Uno degli episodi più memorabili del film vede il semplice e sprovveduto fra Ginepro, interpretato da un vero frate, scontrarsi con il tiranno Nicolaio, cui dà corpo e voce un navigato Aldo Fabrizi, la cui «consumatissima arte scenica, sembra tracimare al di là dello schermo», come scrive Fantuzzi.

Padre Virgilio Fantuzzi

Di fronte a lui [sta] il fraticello, che non è nient'altro al di fuori di quello che è, ed è spinto dalla sua umiltà a farsi ancora più piccolo di quello che può sembrare. Impossibile rendere qui a parole il senso di questo scontro che fa grande il film di Rossellini. La finzione che si gonfia facendo ricorso a tutti i mezzi dell'istrionismo per apparire diversa da quello che è, e la realtà che si spoglia di ogni orpello per essere uguale soltanto a se stessa.
Nell'incontro-scontro tra Nicolaio e Ginepro, e nella vittoria della bontà disarmata sulla violenza gonfia e tronfia, non si può intravvedere forse la matrice originaria (il seme francescano) del rapporto tra Gelsomina e Zampanò?[8].

Ginepro come Gelsomina, Nicolaio come Zampanò: è una tipica intuizione di Fantuzzi che riesce a percorrere il cinema dei maestri legando fili nascosti a loro stessi, rivelando filiazioni e parentele che sfuggono agli spettatori, anche ai più attenti. Ma a questo punto merita tornare alla cinefilia di Bergoglio da cui siamo partiti. Un'ulteriore bella testimonianza ce l'ha offerta anche nell'omelia della Pasqua 2017 dove, guarda caso, il papa ritorna sulla questione del sassolino de *La strada*. Devo dire che sulla stampa nessuno si è accorto di quel riferimento[9], che invece un tempo non sarebbe passato inosservato a Carretto, Paoli, Taddei e perfino al mio vecchio parroco, ai catechisti e animatori che ho avuto e che certo non si occupavano abitualmente di cinema. Dice il papa in quell'omelia mescolando la metafora *vetero* e *neo* testamentaria della «pietra scartata dai costruttori» che «è divenuta testata d'angolo» (cfr. Sal 117; Mt 21,42; Mc 12,10; Lc 20,17; At 4,11) con quella offerta dal Matto:

E anche noi, sassolini per terra, in questa terra di dolore, di tragedie, con la fede nel Cristo Risorto abbiamo un senso, in mezzo a tante calamità. Il senso di guardare oltre, il senso di dire: «Guarda non c'è un muro; c'è un orizzonte, c'è la vita, c'è la gioia, c'è la croce con questa ambivalenza. Guarda avanti, non chiuderti. Tu sassolino, hai un senso nella vita perché sei un sassolino presso quel sasso, quella pietra che la malvagità del peccato ha scartato». Cosa ci dice la Chiesa oggi davanti a tante tragedie? Questo, semplicemente. La pietra scartata non risulta veramente scartata. I sassolini che credono e si attaccano a quella pietra non sono scartati, hanno un senso e con questo sentimento la Chiesa ripete dal profondo del cuore: «Cristo è risorto»[10].

Più che un papa cinefilo, Bergoglio si conferma uomo di fede e di cultura che ha saputo restituire al cinema la dignità della vera arte, quella che parla all'uomo dell'uomo, che lo rivela a se stesso. È anche per questo che gli sono grato e gli voglio bene. Allo stesso modo di come voglio bene e sono grato a padre Fantuzzi, instancabile ricercatore del divino nel cinema, soprattutto quello profano.

Marco Vanelli

7 *N. Taddei e collaboratori, Tuttofellini. Materiali di studio (metodologia Taddei), Edizioni Edav, Roma 2000, p. 124.*

8 *V. Fantuzzi, Op. cit., pp. 34-35.*

9 *Oltre al sottoscritto, che gli ha dedicato l'editoriale di «Cabiria» n. 185-186, l'unico che mi risulti ne abbia scritto è stato proprio padre Spadaro che a sua volta gli ha dedicato l'editoriale de «La Civiltà Cattolica», n. 4005, 6 maggio 2017.*

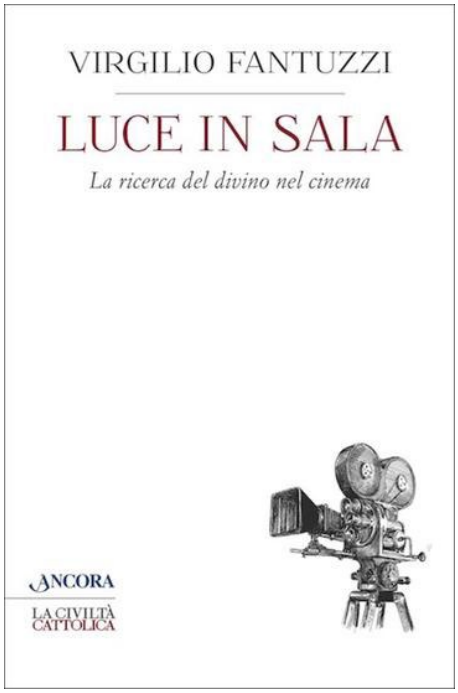
10 *(il corsivo è mio).*

Abbiamo ricevuto

Luce in sala

La ricerca del divino nel cinema

Virgilio Fantuzzi



La ricerca del divino nel cinema avviene tra la polvere e il fango. Così l'hanno intesa i maestri del cinema italiano (Rossellini, Fellini, Pasolini...), che con le loro opere si sono chinati sulle vittime della guerra, sui derelitti, sugli esclusi. L'amore di san Francesco per gli ultimi, Fellini che fruga tra gli anfratti delle notti romane per ricavarne qualcosa di prezioso, i diseredati di Pasolini assetati di redenzione... Bertolucci e Bellocchio non sono da meno quando cercano di strappare il velo dell'ipocrisia che avvolge il comportamento convenzionale dei ceti medi. Olmi e i Taviani trovano tra i carcerati la verità di chi riconosce di aver sbagliato e decide di ripartire da capo. Paolo Benvenuti, adottando uno stile rigoroso, si lascia alle spalle tutto ciò che è contingente e, sulle orme di Dreyer, Bresson, Bunuel, varca la soglia dell'assoluto. «In questo ebook l'autore ha raccolto, più che saggi analitici su singole opere, racconti attorno ad autori e film che gli sono cari; Rossellini, Fellini, Pasolini, Sergio Citti, Bernardo Bertolucci - i suoi Dante - vengono accompagnati verso noi lettori da una guida sicura e partecipe: Virgilio. Poi questa raccolta di saggi ha una svolta. Negli ultimi quattro torna il piacere dell'analisi minuziosa: Bellocchio, Benvenuti, i Taviani - studiati a mezza strada fra il genere "racconto" e il genere "analisi" - e Olmi. È davvero come se noi lettori-spettatori stessimo seduti in una sala a vedere il film con accanto un Virgilio che ci commenta in diretta le immagini e i suoni che ci scorrono davanti»

Adriano Aprà

In passione domini

Natalino Piras

Ho davanti a me il librone dei kolossal, un'edizione Fratelli Fabbri che acquistai in una bancarella vicino a Termini, sul finire degli anni Settanta. C'è tutto l'immaginario di cartapesta, battaglie, masse in movimento, eroi e templi, dame e cavalieri, guerre e battaglie, in tutte le epoche storiche. Non manca mai la croce. Dai tempi del muto sino ai classicissimi dei periodi aurei. La croce e tutto quanto le ruota attorno, dolore e crudeltà umana, i discepoli buoni e Giuda il traditore, la tenebra squarciata dal terremoto in quell'ora nona che Gesù, chinato il capo, rese lo spirito. Quanta strada dal Getsemani, l'orto degli ulivi, al Calvario. Siamo al tempo della dominazione romana in Palestina e i soldati, ufficiali e centurioni, legionari e tribuni, la loro presenza armata, i loro elmi, lance e spade, le loro corazze e schinieri, il loro terribile e spettacolare ordine militare, controllano la folla che assiste a tratti feroce, a tratti urlante, a tratti attonita, alla via crucis di colui che ha detto di essere figlio di Dio, addirittura il Messia. Ma non è Dio ad essere messo a morte quanto un uomo in carne e ossa. È venuto il tempo che il figlio dell'uomo fattosi re - questo ha ripetuto Gesù a Erode e Pilato, per questo soprattutto è odiato da scribi e farisei, dai sommi sacerdoti Anna e Caifa - sia innalzato, che muoia nella maniera più ignominiosa. Il supplizio della croce i romani lo hanno appreso dai cartaginesi portandolo poi a crudele spettacolo di e per le masse, riservato ai ribelli e agli schiavi, ai vinti, a coloro che opprimono. Nel *Satyricon* di Petronio, durante un banchetto i commensali raccontano di come in un'altra orgia un crudele padrone fece crocifiggere uno schiavo tra due cani, in tutto tre croci. Le migliaia di schiavi, uomini e donne, fatti crocifiggere da Crasso lungo la via Appia, lo vediamo in *Spartacus* di Stanley Kubrick, è la terribile proiezione nell'oggi delle donne crocifisse nude, e così esposte all'occhio fotografico, al tempo del genocidio degli armeni (1915-1917) per mano dei turchi. Erdogan ancora docet. C'è una terribile breve sequenza di un crocifisso dentro una stanza nel film *Quel lungo venerdì santo* di John Mackenzie, dove un gangster irlandese, un piccolo criminale (Bob Koskins) si mette senza saperlo contro l'Ira. Il richiamo, sempre cinematografico, è a Attila (Jack Palance), che nel film omonimo diretto da Pietro Francisci assiste sgomento al frutto della sua stessa crudeltà. Contempla un uomo crocifisso. Ci sono diversi altri film dove vediamo altri schiavi, a torme, salire verso il luogo dove è stata già fissata l'asta con il patibolo, il legno trasversale, legato sulle loro spalle piagate con le stesse funi che poi serviranno per issarli, per innalzarli. Dice Alessandro (Richard Burton) del film di Robert Rossen, ai macedoni schierati davanti a lui, dopo che, in battaglia, è stato ucciso il re persiano, il nemico che lui amava: "Si faccia avanti chi ha ucciso Dario e io lo innalzerò sopra tutti!". Si fa avanti un soldato. "Che sia crocifisso!" ordina Alessandro. La passione del Signore, l'innalzamento della croce alla vertigine del divino, la sua resa sacrale, basa sulla terribilità di quella morte seguita alla flagellazione e all'imposizione della corona di spine. Lo racconta con estrema, documentaristica crudeltà ai limiti del sadismo, *The Passion of the Christ* di Mel Gibson in un film interamente parlato in

latino. Come un richiamo al classico *La tunica* di Henry Koster. Qui un centurione (Jeff Morrow) si rivolge a Marcello (Richard Burton) che lo sta a sentire sgomento: "Mai piantato chiodi sulla carne di un condannato, tribuno?". Ricordo da bambino tridui di esercizi

"La madre dell'ucciso" di Francesco Ciusa

spirituali dove in termini medici e scientifici ci venivano spiegati gli effetti di insopportabile dolore provocato dalla crocifissione, gli strappi e gli spasmi del corpo prima che l'infezione tetanica, una lunghissima agonia, metta fine a tutto. La tradizione della passione di Nostro Signore tutto questo, a differenti linguaggi, compreso quello pittorico,contempla, rende arte prospettica, usa a pretesto per altre narrazioni. Dalle iscrizioni sulla cipria del pesce simbolo dei cristiani, lo vediamo in *Quo vadis?* di Mervin Le Roy, sino al ciclo della *Flagellazione di Urbino* di Piero della Francesca. Dalla resa, sulla croce, di Barabba (Antony Quinn nel film di Richard Fleischer, omologa a quella di Cristo sino, come ancora in flashback, al martirio del Battista di Caravaggio. San Giovanni e il ladrone, il bandito, l'assassino che su incitamento della folla viene liberato invece che il Cristo da Pilato governatore della Giudea, sono personaggi indispensabili nella narrazione della passione. Nel film *Il re dei re* di Nicholas Ray, uno dei migliori per impostazione e fedeltà alla narrazione della buona novella oltre che per intensità attoriale, ci sono entrambi. Il Battista è Robert Ryan, Harry Guardino fa Barabba, zelota e indomito organizzatore di rivolte. Dà fremito la sequenza del massacro dei giudei alla Torre Antonia di Gerusalemme. Il massacro è operato da uno scorpione (un enorme giavellotto scagliato da una balista) prima e poi dall'avanzare, coi tamburi che ne ritmano il passo, dei legionari. La stessa fortezza prigione, la Torre Antonia come simbolo del dominio romano, c'è in *Ben Hur* del 1959, quello diretto da William Wyler e che pure recupera diverse scene madri del tempo del muto, specie la corsa delle bighe, negli stessi giorni della Passione di Cristo. Il film di William Wyler e quello di Nicholas Ray sono due classici del genere. Ci sono attori in comune con diversi ruoli. Nel *Re dei re*, Frank Thring, australiano, è Erode Antipa, Ponzio Pilato in *Ben Hur*. Oltre che di intensità, la Passione, la sua rappresentabilità, vive di ritualità e meccanismi, di ripetizioni e persuasioni, di spettacolo, come, per fare due esempi di ambito sardo ma riscontrabili a molte altre diverse latitudini: *S'iscravamentu*, letteralmente lo schiodamento, del venerdì santo, e *S'Incontru* del giorno di Pasqua, l'incontro della madre col figlio risorto. Non è tanto il mistero che interessa, appunto la resurrezione della carne, lo *scimus Christum surrexisse a mortuis vere* della lauda, il tornare vivo dal regno dei morti, quanto la messa in costume. Il cinema non può non ripetere e amplificare, spettacolarizzare la Passione che basa nella cultura popolare, una miriade di vangeli apocrifi. Qui rispetto a tutto il resto la vera figura del Salvatore, appunto il mistero di fede, è marginale, il centro si fa periferia. Il dolore di Dio è funzionale a quello degli uomini e delle donne, specie le tre pie, Maddalena, Veronica e Maria. Da *Donna de Paradiso lo tuo figliolo è preso* nella *Laude* duecentesca di Jacopone sino alla sacra rappresentazione in sardo, databile al Sei-Settecento: *Nade, Segnora, pro chie mantu nieddu portades*? (Dite Signora per chi portate il nero mantello). C' è coincidenza tra capacità di evocazione della parola-scrittura, e immagine. Qui entra il cinema. Torna sempre la croce, il Cristo e i ladroni, Disma o Dimaco e l'altro, il cattivo, l'irridente, il non perdonato, il non pacificato neppure nell'ora estrema. Per

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

capire bisogna guardare *La ricotta* di Pasolini, inserito nella quadrilogia *RoGoPag* (gli altri episodi sono diretti da Rossellini, Godard e Gregoretti). Il ladrone buono, il borgataro Stracci muore veramente sulla croce per una indigestione di ricotta e di quant'altro c'era nel cestino per le comparse. Pasolini estremizza tutte le desolazioni del suo *Vangelo secondo Matteo*. Nessuna pietas. Neppure quella che riescono a ottenere i dissacranti burlatori di *Amici miei atto II* di Monicelli: alla Via Crucis, i compari, tutti vestiti da figuranti, chi Giuda chi altro giudeo, tirano sassi contro il Melandri (Gastone Moschin) nella parte di Gesù. Sono questo annullamento, questa reificazione, questa "dissacrazione del sacro" che riportano dal costume al sentimento religioso. Più che la Natività che pure tanto immaginario globale scatena, il mercimonio folcloristico che continua a ingrassare il Capitale, è la passione del Signore l'essenza del cristianesimo,a tutte le latitudini: la sofferenza e il dolore vincono sempre. Dopo verrà la deposizione: dalla *Pietà* di Michelangelo, a Mantegna icona anche per Che Guevara, passando per Memling sino alla *Madre dell'ucciso* di Francesco Ciusa (vinse alla Biennale di Venezia nel 1906). Tutto materiale per il cinema. Tutto torna alla croce, tutto si fa "spirito religioso" da spendere perché quadrino gli incassi al botteghino. Il cinema della Passione è religione semplice e complessa, estesa a tutti gli strati sociali, capace di dialogo ma pure *attizzatora* di polemiche e chiusure. Pensate a quanta guerra ha generato *L'ultima tentazione di Cristo* di Martin Scorsese, Gesù che "va a letto" con la Maddalena prima di essere innalzato sul patibolo. Crociate senza fine, la continuazione di quante nel Medioevo spinsero molti armati dall'Occidente all'Oriente in difesa del Santo Sepolcro. Già da allora quanto muoveva tutto non era il *misterium fidei* ma l'affermazione dell'interesse del tempo del mercante. Feroci i crociati quanto e molto più degli arabi, dei maomettani del feroce Saladino, dell'Islam. Anche tutto questo comprende il cinema della Passione. Della morte di Dio, della sua narrazione, il cinema continua a dare conto, in tutti i suoi generi, dal musical *Jesus Christ Superstar* al film, in uscita adesso, ancora su Maria Maddalena. Sulla passione del Signore si basa tutto quanto attiene al racconto del Graal (il calice o coppa o piatto dove Giuseppe d'Arimatea raccolse il sangue di Gesù crocifisso): una inesauribile miniera di racconti cinematografici. La croce è la più umiliante delle morti. Il nostro tempo, questo inizio di Duemila succeduto al Novecento secolo breve, quello delle due guerre mondiali, di Auschwitz e di tante altre guerre, olocausti e stermini, aspetta ancora la Pasqua. Anche questo racconta il cinema, capace di narrare, come arte d'elite e come arte popolare, le contraddizioni dell'uomo e di Dio che si fa uomo. *Pasqua ventosa che sali ai crocifissi*, dice il poeta Andrea Zanzotto. Parole contro tutti gli Hitler, la personificazione del male nel mondo, che continuano a crocifiggere tutti i Cristòs della Storia degli uomini.

Natalino Piras

Tre manifesti a Ebbing, Missouri

Luisa Saba

Alla vigilia del conferimento degli Oscar il cinema arriva nelle sale con una potente rappresentazione su cosa sono oggi gli Stati Uniti. L'anno scorso abbiamo visto con *La La Land* una società dove il successo si paga con la rinuncia agli affetti, con *Moonlight* un paese che mezzo secolo dopo la protesta di Martin Luther King e l'elezione di un primo presidente di colore, si trova ancora a fare i conti con la piaga razzista. I T*re manifesti a Ebbing nel Missouri* raccontano lo sconcerto e la rabbia che oggi vive l'America di Trump. Ebbing nel Missouri, una regione che da' la principale chiave di lettura del film di Martin McDonagh; cinquantenne scrittore, regista e produttore inglese con genitori irlandesi, fotografa una regione situata nel Midwest degli Stati Uniti, il Missouri, attraversato dai due più importanti fiumi USA, Mississipi e Missouri, deve il suo nome, che significa canoa, alla tribù indiana nativa del territorio. J. D. Vance, uno scrittore cresciuto tra l'Ohio e il Kentuky, in un suo recente lavoro, Elegia Americana, tenta di descrivere l'anima profonda del popolo che ha votato Trump, racconta molto bene che vive nella zona dei grandi fiumi e dei Monti Appalachi di cui anche il Missouri fa parte. Si tratta di popolazioni di origine scozzese e irlandese che costituiscono comunità tra le più caratteristiche della popolazione Usa che hanno conservato una sottocultura regionale forte e persistente, legata alle tradizioni, alle convinzioni politiche e religiose. Prima mezzadri, minatori braccianti, in tempi recenti meccanici e operai, i pronipoti dei colonizzatori degli Appalachi hanno visto le loro fortune andare in declino già dopo Nixon, e questo ha determinato il loro massiccio spostamento del partito democratico al partito repubblicano. Oggi sono chiamati hillbilly (buzzurri, montanari), redneck (colli rossi) o white trash (spazzatura bianca): hanno bassa mobilità sociale, diffusione di droga, lavori mal pagati, prospettive materiali e sociali disattese. Nelle storie di vicende di un proletariato bianco isolato carico di pessimismo e rabbia s'inscrive quella della protagonista del film, Mildred, una donna di mezza età, divorziata da un marito alcolizzato, che tira avanti un'esistenza modesta con due figli. I rapporti con questi sono rabbiosi, pieni di rancore e punteggiati da violenze verbali e insulti. La tragedia matura dopo alcuni mesi dalla morte della figlia... violentata e uccisa ... la polizia ha lasciato cadere le indagini e Mildred, sentendosi abbandonata anche dallo sceriffo Bill Willoughby, ingaggia contro di lui una battaglia pubblicitaria. Affitta tre giganteschi manifesti che fa appendere sull'unica strada che porta a Ebbing, accusandolo di ignorare il suo bisogno di giustizia perché occupato a risolvere solo i problemi dei neri trascurando i bianchi.

Luisa Saba

Ricordo di Carlo Meana

L'ultimo dirigente del Circolo del Cinema "Charlie Chaplin"

Ivano Cipriani

Carlo Ripa di Meana ci ha lasciati e mi sono rimasti soltanto i ricordi che ho di lui, il mio amico di gioventù, il nostro amico d'avventura, mio e di Mino Argentieri, quando alla fine degli anni quaranta dello scorso secolo, decidemmo di organizzare un circolo del cinema che poi divenne quel "Circolo di cultura cinematografica Charlie Chaplin" che seppe conquistarsi un pubblico popolare e di élite insieme, in anni politicamente difficili, ma esaltanti, portabandiera di un cinema nuovo, aperto al futuro, e al tempo stesso cultore di quel cinema che si era fatto grande, conquistatore audace di pensiero, fantasmagorie e immaginazioni fin dai primi anni della sua vita nel tardo ottocento. Carlo faceva parte del nostro gruppo, costituito, in quella prima fase, oltre che da noi, da Sergio Proietti, un impiegato ricco di ironia e di passione, da Giorgio Guerra, uno studente silenzioso ma sempre opportunamente documentato, dal professor Di Genova il più maturo ed anche il più saggio del gruppo, da Giovanni Angella, figlio ribelle di una famiglia di imprenditori, da Sergio Angeletti infine, il futuro ambasciatore italiano nei paesi dell'Africa e dell'America latina. Carlo lo conoscevo da tempo perché all'Università si muoveva, come me, nell'ambito del Partito Comunista e si distingueva non soltanto per intelligenza e umanità, ma anche per quel coraggio che mostrava nelle zuffe con i fascisti, zuffe che allora punteggiavano la vita universitaria in cui lo studio si saldava quasi sempre con la passione politica, in un paese tutto da ricostruire. C'erano, in quelle situazioni, ragazzi e ragazze come Marco Pannella, allora dirigente dell'Unione goliardica, Luciana Castellina, la "politica", Nora Frontali, la futura scienziata, Carlo Aimonino, l'architetto, Alberto Caracciolo, lo storico, Nannie De Stefani, che aveva fermato una carica di cavalleggeri della polizia, così narrava la leggenda, afferrando per le briglie il cavallo dell'ufficiale che li comandava, lei che di cavalli si intendeva e li amava molto, frequentatrice fin da piccola della scuderia di famiglia e c'erano infine tutti gli altri che resteranno anonimi cittadini o diventeranno nomi di spicco nella storia della Repubblica. Gli studenti, allora, gestivano in totale autonomia una serie di istituzioni universitarie: ad esempio il Centro delle relazioni con l'estero (Crue) – in qualche modo un primo passo sulla strada dell'Erasmus – quello teatrale, il Cut, che operava al Teatro della Sapienza, quello radiofonico, persino, con la Rai che ci dedicava un'ora ogni settimana, gestita liberamente dagli studenti, quelli musicale e sportivo e infine quello cinematografico, il Cuc, animato da una coppia di fratelli, Marco Leto, il futuro regista e Giovanni, che sarebbe diventato un dirigente della Rai, autore di documentari televisivi. Noi, Carlo, io, Giovanni Angella, eravamo iscritti al Cuc, ma poco lo frequentavamo, essendo le nostre energie e attenzioni tutte rivolte alla costruzione dell'attività del "Circolo Chaplin", la nostra creatura, il nostro fiore all'occhiello. Carlo aveva sei fratelli e sorelle, ma nonostante fossimo frequentatori abituali della sua casa conoscevamo bene soltanto il più grande, Vittorio, e la sorella Ludovica (detta Lulli) una ragazza bellissima di cui eravamo tutti innamorati, che diventerà poetessa e scrittrice e sposerà il dantista, ma anche regista tv, scrittore e giornalista, Vittorio Sermonti. Il nome di Carlo, detto per esteso, con tanto di titoli nobiliari, sarebbe stato Carlo Ripa di Meana nobile dei marchesi di Giaglione, marchese di Meana, signore di Alteretto e Losa, nobile dei signori del marchesato di Ceva. Era figlio di Giulio e di Fulvia Schanzer, una donna severa, una madre di ferro, figlia del senatore e ministro giolittiano Carlo Schanzer. Della sua natura di nobile, Carlo portava la sicurezza di sé e al contempo una cortesia sottile che diventava seducente gentilezza

segue a pag. successiva

Carlo Ripa di Meana (1929 - 2018)

Mino Argentieri e Carlo Ripa di Meana in via delle tre Cannelle, dietro il cinema Rialto di Roma

Ivano Cipriani e Mino Argentieri nella trasmissione di Rai Educational "Gli anni d'oro del cinema" di Citto Maselli, tra gli intervistati, oltre che Carlo Meana anche Callisto Cosulich.

Caricatura d'autore di Raoul Verdin fatta per il Circolo del Cinema "Charlie Chaplin" nel 1951

segue da pag. precedente

quando incontrava delle signore, che non mancava mai di salutare con un profondo inchino e un perfetto baciamano. Noi lo prendevamo in giro per questo, ma lui non se la prendeva, sorrideva e continuava a fare quello che la sua educazione gli dettava. Carlo aveva, tuttavia, un'altra virtù ai nostri prosaici occhi di dirigenti di un circolo del cinema di una settantina di anni fa, ovvero quella di possedere una potente "Harley Davidson", un residuato dell'esercito americano, ammirata da tutti noi e in particolare da Sergio Proietti, anche lui un indomabile motociclista (non userà altro mezzo di trasporto se non una Guzzi luccicante e rombante di cui era gelosissimo). Carlo, talvolta, portava le "pizze" delle pellicole in programma e talaltra dava un passaggio a chi di noi aveva più fretta, ma io lo ricordo sempre nei giorni in cui, restati senza sala per una delle solite vicissitudini d'affitto, ne dovemmo trovare un'altra e fu un lavoro di non poco conto in una città grande come Roma, che allora aveva decine di cinematografi, da quelli di prima visione ai "pidocchietti" e ai parrocchiali. E fu così che per giorni e giorni lui ed io andammo in giro per la città, sull' "Harley", io aggrappato alla sua casacca e lui, ovviamente alla guida, da un quartiere all'altro e da un cinema all'altro a chiedere ospitalità (pagata) per la domenica mattina. E alla fine imboccammo la porta giusta, quella del cinema Rialto, un cinema centrale, che attraversava un periodo difficile. Era una sala di dimensione opportuna, né troppo grande né troppo piccola, facilmente raggiungibile da ogni parte della città, pulita e con un buon impianto visivo e sonoro restaurato di recente, e persino con un bar incorporato che dava al tutto un tono un po' mondano e soprattutto gradevole, utile a un cappuccino o ad un aperitivo, prima delle proiezioni o alla loro fine. Poi Carlo ci lasciò all'improvviso: il Partito aveva deciso, lui ampiamente consenziente, di mandarlo a Praga, alla direzione internazionale della "gioventù democratica", a dirigere la rivista World Student News. Facemmo festa per la partenza e non ci rivedemmo per molto tempo. Argentieri continuò ad essere il più informato sulle vicende di Carlo: ogni tanto si telefonavano o si incontravano quando lui tornava per qualche giorno. Così sapemmo che era andato in delegazione in Indocina dove si combatteva contro il colonialismo e ci facemmo molte risate pensando alla soldatessa che gli avevano messo alle costole per protezione e agli improbabili baciamano del nostro amico. Ma il periodo trascorso a Praga e il suo viaggio in Vietnam cambiarono le scelte politiche di Carlo e quando tornò in Italia si staccò dal Pci per scegliere la strada sulla quale avrebbe camminato dopo, per molti anni, quella del Partito Socialista. Lavorò per qualche tempo come direttore delle librerie di Feltrinelli a Pisa, a Forte dei Marmi e infine a Milano e in quel periodo ci vedemmo un paio di volte, ma sempre di fretta, il tempo per un abbraccio e lo scambio di qualche informazione personale. Poi Carlo iniziò la sua ricca carriera di uomo politico fino a diventare deputato regionale, poi deputato europeo e in seguito dirigente ambientalista. Negli anni settanta ero a Milano con mia moglie e non ricordo in virtù di quale casualità Carlo ci invitò a casa sua, dove viveva con la sua compagna e fu anche quella una buona occasione per riparlare dei tempi del Circolo del cinema, una memoria che restava vivissima in Carlo, come vivo era il suo rapporto con Argentieri con il quale ancora, occasionalmente, si sentiva. Poi, imprevedibilmente, ci ritrovammo a lavorare insieme, alla Biennale di Venezia, quella del 1974, la cosiddetta Biennale riformata, nata dalla rivolta di artisti, cineasti e giovani: Carlo Presidente ed io membro di commissione. Un lavoro che facemmo con grande entusiasmo, in quello spirito di rinnovamento di vecchie strutture che tutti ci guidava in un periodo che sembrava annunciare tempi straordinari. Ma così non fu. Poi io interruppi la collaborazione con la Biennale per ragioni di lavoro che mi chiamava altrove e Carlo continuò nella presidenza, per altri tre anni che furono, gli ultimi due, quelli della cosiddetta "Biennale del dissenso", dissenso nei confronti dell'Urss e dei paesi di "democrazia popolare". Con Carlo mi rividi qualche anno dopo, quando dirigevo il settore culturale del Teleconfronto, la manifestazione che per sei edizioni portò a Chianciano Terme i telefilm di tutto il mondo e, con essi, autori, studiosi e giornalisti che dettero vita a una serie di iniziative destinate a studiare e avanzare ipotesi percorribili per un rapporto tra cinema e televisione, tale da lasciare ad ambedue i mezzi di autonomia artistica senza sovrapposizioni e invasioni di campo. Con Stefania Brai, che in quella, come in altre avventure culturali, mi fu compagna preziosa nell'ideare eventi e nel realizzare iniziative, decidemmo di invitare Carlo Meana al Teleconfronto, lui che allora era Commissario europeo alla cultura e all'ambiente (anno 1986). Carlo stette poco tempo con noi, quello di una conferenza, stretto com'era dai suoi impegni internazionali, ma ci fu il tempo per una rimpatriata, con la stessa simpatia e lo stesso affetto che ci aveva sempre legati. L'ultima volta che ci siamo visti fu una quindicina di anni fa, in uno studio della Rai, insieme a Mino Argentieri. Rai Educational, diretta allora da Renato Parascandolo, aveva ideato una trasmissione in cui si parlava tra l'altro della storia dei Circoli del cinema e del "Chaplin" in particolare. Fu un'occasione straordinaria per riordinare davanti alle telecamere i nostri ricordi e io non dimenticai di raccontare le nostre avventure, di Carlo e mie, alla caccia di una sala cinematografica, a cavallo di una "Harley Davidson". Poi vi furono delle riprese esterne, con Mino e Carlo in Via Tre cannelle, a fianco del mitico Cinema Rialto. Ma queste me le raccontò Argentieri in una delle nostre lunghe telefonate. Da allora non ho più visto Carlo. Poche settimane fa cercavo ancora il suo nuovo indirizzo romano per fargli le condoglianze per la morte di sua moglie Marina, quando ho ricevuto dai giornali la notizia della sua scomparsa. Anche lui se n'è andato, l'ultimo dei miei amici di una straordinaria stagione di passioni e di avventure politiche, culturali e umane.

Ivano Cipriani

1952, Cinema Rialto, Via IV Novembre prima di una proiezione del Chaplin: sono riconoscibili, sotto il manifesto, dalla parte sinistra Ivano Cipriani con il cappotto scuro, accanto a sinistra, Mino Argentieri con il cappottone chiaro, quasi di spalle e accanto a Cipriani, a destra con il Montgomery, Callisto Cosulich. A destra nella foto ci sono anche poliziotti in divisa (e in borghese) sempre presenti perché il Circolo era considerato un luogo "eversivo".

Manifesto originale del Potemkin stampato nel 1905

Per approfondimento vedi il video "Storia del Cinema Italiano degli Anni d'Oro" a cura di Citto Maselli per Rai Education, troverai anche Ivano Cipriani, Mino Argentieri, Carlo di Meana e Callisto Cosulich https://youtu.be/WHlHHV8TONQ

L'impegno trasversale, da parte di tutte le forze politiche, per promuovere il ruolo della cultura nel nostro Paese e la sua rilevanza economica e sociale. Prosegue la nostra attenzione verso la politica e gli amministratori di buona volontà che vorranno impegnarsi su "La priorità dell'azione politica nell'ambito della cultura"

Lettera aperta al Sindaco di La Spezia

Al sindaco della città di La Spezia Pierluigi Peracchini
E, p.c.:
All'Assessore alla Cultura, Cooperazione Internazionale, Promozione della Città, Paolo Asti
Al Presidente del Consiglio Comunale, Giulio Guerri

Oggetto: La Spezia Short Movie – Festival Internazionale del Cortometraggio

Gentilissimi,

in qualità di direttore responsabile della rivista online di cultura cinematografica **Diari di Cineclub**, sostenuta da un Comitato di Rappresentanza composto da Luciana Castellina, Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Enzo Natta, Citto Maselli e dal presidente della FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema - Marco Asunis, dopo aver appreso dalle pagine di LaSpeziaoggi.it l'assenza dell'Amministrazione comunale all'importante manifestazione in oggetto, mi permetto di segnalarLe quanto segue.

La rivista **Diari di Cineclub** è Media partner di La Spezia Short Movie (festival organizzato da Paola Settimini, Daniele Ceccarini e Associazione B52) considerandolo un evento culturale di rilevanza nazionale, che vanta la partecipazione di personalità del cinema e di istituzioni internazionali di tutto rilievo. Quest'anno si è potuta registrare la presenza del noto regista Gianni Amelio, senza dimenticare che l'edizione appena terminata ha ottenuto, tra gli altri, il patrocinio di Rai Liguria, quale riconoscimento al valore culturale e sociale della manifestazione, e quello del Ministero della Cultura in Albania, oltre a tanti altri autori importanti e a un pubblico appassionato che ha superato la realtà territoriale di cui Lei e la Sua amministrazione siete legittimi rappresentanti. A fronte delle informazioni riportate su LaSpeziaoggi.it, mi preme segnalarLe quanto possa apparire strano e contraddittorio come la Sua amministrazione - che ha tra le competenze previste un Assessorato con delega alla 'Cultura, Cooperazione Internazionale e Promozione della Città' -, sia apparsa completamente indifferente a un evento così importante, che ha senza alcun dubbio dato lustro a tutta la città. Mi sarei aspettato, come si fa in tutte le manifestazioni ragguardevoli in tutti i Comuni italiani con la partecipazione di ospiti illustri, almeno una presenza istituzionale che desse il benvenuto a tutti i partecipanti.

Tale segnalazione vuole chiaramente essere una benevola nota critica, affinché per il futuro ci sia più attenzione rispetto a iniziative culturali di tal natura che creano beneficio per tutti i cittadini di La Spezia e non solo e che, pertanto, meriterebbero il massimo del sostegno e della considerazione. L'auspicio per il futuro è che le linee programmatiche della Sua amministrazione, di valorizzazione delle attività culturali cinematografiche e più in generale della cultura, siano coerentemente ed effettivamente intraprese a beneficio della comunità che rappresentate.

Grazie per la Sua cortese attenzione e per la certa disponibilità a un impegno di tal genere.

per **Diari di Cineclub**
Angelo Tantaro
diaridicineclub@gmail.com

Festival

La Spezia Film Festival - Short Movie 2018

Con la cerimonia della premiazione del 4 marzo si è conclusa con grande successo la terza edizione del La Spezia Film Festival - Short Movie 2018 e gli organizzatori già pensano alla IV edizione che si svolgerà nel 2019

La manifestazione ha registrato tre giornate di grande partecipazione e ospiti internazionali. La prima giornata è stata dedicata ad un focus sul cinema albanese con ospiti il direttore del Tirana Film Festival Agron Domi, lo scrittore e sceneggiatore Ylljet Alicka e il regista Gentian Koci che ha presentato il suo film Daybreak. Alle proiezioni hanno partecipato anche la comunità albanese, l'associazione At. Gjergj Fishta, il console onorario di Genova Giuseppe Durazzo. La seconda giornata dedicata al grande regista Gianni Amelio che nella mattinata ha incontrato gli studenti delle scuole superiori spezzine con la proiezione del film *Lamerica*, nel pomeriggio ha presentato il suo ultimo libro in anteprima nazionale "Padre Quotidiano" e nella serata ha ricevuto il Premio alla Carriera realizzato dall'artista siciliana Stefania Martinico e ha presentato il film *La Tenerezza* e il cortometraggio *A casa d'altri* al Cinema Il Nuovo. La terza e ultima giornata si è svolta nella Mediateca Regionale Sergio Fregoso con la presentazione dei corti finalisti, la cerimonia di premiazione e la proiezione del corto fuori concorso Sì è sempre fatto così con protagonista Matteo Taranto, membro della giuria del Festival dalla prima edizione.

Roberto Danese Gianni Amelio Paola Settimini Daniele Ceccarini

Il vincitore del miglior corto Ahmed Alkhudari e Daniele Ceccarini

Premio **Diari di Cineclub**. Barbara Urli e Katia La Galante dell'Associazione B52

Barbara Urli, Katia La Galante, Roberto Di Maio, Silvano Andreini, Elia Moutamid, Daniele Ceccarini, Paola Settimini, Roberto Danese, Paolo Logli, Giovanna Servettaz, Matteo Taranto, Fulvio Wetzl

Ecco i premi

Premio **Diari di Cineclub**: *The Box* di Merve Cirisolglu. Turchia. Per la capacità di raccontare con efficace tecnica di animazione il tema del conflitto siriano con la forza dell'innocenza e la carica espressiva dell'immaginazione. Ha ritirato il premio Katia La Galante dell'associazione culturale B52.

Premio della stampa: *The Unmissing Part* di Ahmed Alkhudari. Kuwait. Ha ritirato il premio: il regista Ahmed Alkhudari

Premio miglior colonna sonora *Maramandra* di Lele Nucera. Italia. L'incedere del ritmo sonoro con l' imprevedibilità delle melodie si interseca alle scelte delle inquadrature, in particolare dei piani sequenza lunghi e delicati nonché di difficile realizzazione, contribuendo così a dare forza e corposità alla storia. Ha ritirato il premio l'attore Matteo Taranto .

Miglior fotografia *La giornata* di Pippo Mezzapesa. Italia. Ha ritirato il premio Lara Ghiglione Segretario generale CGIL.

Miglior Regia *La giornata* di Pippo Mezzapesa. Italia. Senza temere lo sguardo in camera anzi facendone il leit motive e punto di forza del film che anche grazie a questa scelta registica e non solo per il tema, diviene così facilmente leggibile come film di denuncia. La giornata partendo da un triste fatto realmente accaduto, dona ad ognuno di noi, la possibilità di fare luce sulle condizioni dei lavoratori in campagna (al Sud) ed in particolare alla fatica affrontata giornalmente soprattutto da una lavoratrice donna. Ha ritirato il premio Lara Ghiglione Segretario generale CGIL

Miglior Attore Leo Gullotta in *Lettere a mia figlia* di Giuseppe Alessio Nuzzo. Italia. Nonostante il lungo piano sequenza iniziale che lo esclude alla vista dello spettatore e la difficoltà di rendere un tema così delicato e necessariamente impersonale dettato dalla scrittura come mezzo di comunicazione intimo e riservato, un Leo Gullotta diverso e attento si fa strada nello snodo narrativo del film fino ad arrivare per e con notevole presenza scenica a delineare il focus stesso del film. Ha ritirato il premio l'attore Roberto Bocchi.

Miglior attrice Teresa Murtado in *Triunfadores* di Joseba Alfaro. Spagna. Laddove un testo tutt'altro che esiguo e tutt'altro che lento abbraccia perfettamente per intensità e ritmo le capacità di questa attrice – Teresa Murtado- perché la sua presenza scenica nonostante la staticità del personaggio seduto, riesce a travalicar(la) e a renderne un cavallo al galoppo anche grazie all'incedere con cui esprime le battute accompagnate da espressioni mimico-facciali per nulla ovvie e non facilmente realizzabili. Ha ritirato il premio l'attrice Susanna Sturlese.

Miglior corto in assoluto *The Unmissing part* di Ahmed Alkhudari. Kuwait. Grazie ad una delicatezza d'espressione e fotografica ci porta per mano in una narrativa tutt'altro che scontata composta di sguardi precisi e allo stesso tempo imprevedibili. Il tutto unito ad una colonna sonora che sottende e declama la parte finale: epifanica e rivelatrice del messaggio del film. Ha ritirato il premio il regista Ahmed Alkhudari

Menzione speciale della giuria a *Lettere a mia figlia* di Giuseppe Alessio Nuzzo, Italia. Ha ritirato il premio l'attore Roberto Bocchi.

Miglior sceneggiatura *La Barba* di Alfredo Mazzara. Italia. Continui colpi di scena e "semine" impreviste portano lo spettatore ad una consapevolezza e quasi ad una compresenza con la storia stessa fino a renderne una sorta di unicum tra il qui di chi guarda e il ritmo del plot osservato ed ascoltato. Insomma un qui ed ora intrecciati ad un fuori (appartenente allo spettatore) e un dentro (quello della storia) non facili da rendere con armoniosa eleganza anche delle inquadrature scelte che con precisione in un momento ci ricordano la "soavità umana" del quadro *Il Cristo morto* del Mantegna. Ha ritirato il premio lo sceneggiatore Paolo Logli.

DdC

** Le foto del servizio sono di Francesco Tassara*

Quello che non so di lei di Roman Polanski, Francia

Giovanni Ottone

D'après une histoire vraie, di Roman Polanski, è un thriller psicologico solido e strutturato classicamente, secondo le migliori regole del genere: ricco di fine humour nero e di efficaci colpi di scena. È un noir al femminile che adatta l'omonimo pluripremiato romanzo della francese Delphine de Vigan, pubblicato nel 2015, attraverso una sceneggiatura veramente ricca, scritta a quattro mani da Olivier Assayas e dallo stesso Polanski, un binomio inedito in cui si intuisce abbia funzionato alla perfezione la collaborazione e lo scambio reciproco. Racconta un confronto all'ultimo respiro tra due donne forti, tra nevrosi, seduzione, manipolazione dell'una a danno dell'altra, che è ambiguamente sottomessa e vittima (in)consapevole, furto di idee e di personalità, in una prospettiva sempre più contorta e inquietante. L'affascinante cinquantenne Delphine (Emmanuelle Seigner), nota scrittrice di romanzi, ne ha appena pubblicato uno, divenuto un bestseller, in cui ha raccontato la tragica vita di una donna morta suicida, riferendo più o meno apertamente la vicenda di sua madre. Ma, sola nel suo appartamento parigino, sta vivendo una fase critica: è in piena crisi creativa e quindi incapace di iniziare un nuovo libro; si sente trascurata da François (Vincent Perez), il suo compagno agente letterario sempre in viaggio e ultimamente impegnato in una lunga tournée negli USA; è tormentata da una sequela di lettere anonime velenosissime che la definiscono cinica e opportunista, accusandola di aver utilizzato i segreti di famiglia per ottenere fama e denaro. Amareggiata e spossata, viene piacevolmente sorpresa dall'incontro con Elle (Eva Green), una determinata ed estroversa trentenne che si professa sua grande ammiratrice e assidua lettrice e che riesce a lusingarla. Inizialmente diffidente, anche perché Elle è piuttosto reticente rispetto alla propria vita (racconta di essere una ghost writer di star della televisione e di altre celebrità), Delphine viene progressivamente conquistata dalle assidue attenzioni della nuova amica, attraente, intelligente e intuitiva al punto di rendersi sempre più servizievole. Poco a poco la donna si insinua nella vita della scrittrice, che non nasconde la sua fragilità, mostrando di comprenderla meglio di chiunque altro. Dapprima ottiene di poter gestire la posta elettronica di Delphine, con la scusa di sollevarla da una gravosa incombenza e poi riesce a trasferirsi nel suo alloggio, dichiarando di essere stata improvvisamente sfrattata. Da quel momento non solo comincia una convivenza simbiotica tra le due donne, ma Elle inizia a pianificare la vita e il lavoro di Delphine, consigliandola con reiterata insistenza di scrivere un romanzo autobiografico spietatamente sincero in cui racconti i suoi traumi infantili e adolescenziali. Anzi esige che per poter scrivere con più tranquillità si trasferiscano fuori Parigi e Delphine, completamente soggiogata, trova la soluzione di stabilirsi nella residenza di campagna dell'assente François. Ma dopo il trasferimento Delphine inizia a temere Elle, avendo scoperto che la donna le ha mentito più volte, le ha sottratto note e appunti e la tiene in ostaggio. La loro relazione si complica, tra realtà e immaginazione distorta, velato erotismo e possibile sadismo e masochismo. Fino al coup de théâtre finale, sardonico e spiazzante. *D'après une histoire vraie* si svolge prevalentemente in interni opprimenti e via via più sinistri. L'impostazione claustrofobica data dalla chiusura oppressiva negli spazi, la casa di Parigi e quella in campagna, dove si svolge prevalentemente l'interazione tra le due protagoniste, e l'immobilizzazione fisica appartengono pienamente al cinema di Polanski. Basti ricordare alcuni suoi film più recenti: *Carnage* (2011) e *La Vénus à la fourrure* (2013). Polanski costruisce un gioco perverso, beffardo e crudele richiamando ossessioni, atmosfere e schemi narrativi del suo film di esordio *Nóż w wodzie (Il coltello nell'acqua)* (1962) e disseminando riferimenti e citazioni dei successivi: *Cul-de-sac* (1966) e la trilogia claustrofobica *Repulsion* (1965), *Rosemary's Baby* (1968) e *The Tenant* (1976). Ma non si possono non notare anche i rimandi a *What Ever Happened to Baby Jane* (1962), di Robert Aldrich, a *The Servant* (1963), di Joseph Losey e a Misery (1990), di Rob Reiner, dal romanzo di Stephen King. Il film ripropone alcuni temi cari a Polanski, l'isolamento, la trappola e il complotto e introduce altri topoi, forse mediati dalla collaborazione con Assayas: il doppio e le nuove forme di comunicazione e di memoria, attraverso PC, iPhone e appunti vocali. La messa in scena imposta e gestisce saldamente una tensione crescente, tra insinuazioni, capovolgimenti di situazioni che da prevedibili diventano imprevedibili, scarti improvvisi e inaspettati, provocazioni psicologiche e visive, come le inquadrature deformate da obiettivi grandangolari, atmosfere controverse e squisite oscillazioni tra realtà e onirismo terrorizzante. E poi vi è una magistrale direzione degli attori. Ma questo magnifico viluppo narrativo e stilistico è poi filtrato da un'ironia sottile e da una riconoscibile vis demistificante e dissacratoria, che impedisce qualsiasi deriva di presunzione narcisistica a favore invece di una costante attenzione allo spettatore.

"Quello che non so di lei". Emmanuelle Seigner e Eva Green

Giovanni Ottone

E' giornalista pubblicista e critico cinematografico, specialista in cinema latinoamericano, iberico, scandinavo, turco, romeno e israeliano. Ha pubblicato articoli su varie riviste di cinema e libri in Italia, in Gran Bretagna, Francia e in Brasile. Scrive critiche cinematografiche sulle riviste Vivilcinema, Cinecritica, Essere secondo natura e sul site www.xxxinterferencexxx.com *Dal 2007 al 2016 è stato membro del comitato di selezione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro . È stato membro di Giurie di vari Festival cinematografici internazionali: Yerevan, Vilnius, Istanbul, Vladivostok, Krakow (Festival del Documentario), Toulouse (CineLatino), Torino. Ha concepito ed organizzato numerosi cicli e mostre di cinema d'autore contemporaneo di vari Paesi. È autore o co-autore di numerose pubblicazioni.*

Italians!

La rappresentazione dei soldati italiani nei film di propaganda americani della seconda guerra mondiale

Andrea Quinzi

Nei film di propaganda girati in America durante la seconda guerra mondiale la rappresentazione del nemico rispose a scopi ben precisi che, oltre a demonizzarlo, ne riflettevano l'ideologia e la mentalità. Tra il 1942 e il 1945 negli USA furono realizzati circa 500 *war movie* a sostegno dell'impegno bellico del paese, e un patriottismo sincero e spontaneo attraversò Hollywood, che vide centinaia di maestranze e di *star* partire per il fronte, tra cui David Niven, Clark Gable, Tyrone Power e James Stewart. Nei film di propaganda della prima guerra mondiale i tedeschi erano stati degli "unni" crudeli e brutali, come l'ufficiale tedesco che in *The Heart of Humanity*, del 1918, gettava un bambino piangente dalla finestra e poi cercava di violentare un'infermiera canadese. Venticinque anni dopo, al gelido militarismo espresso nel 1942 dal maggiore Strasser di *Casablanca* (interpretato dall'attore tedesco Conrad Veidt, un antinazista emigrato negli USA con la moglie ebrea), si aggiunse la connotazione del fanatismo nazista, evidenziato dallo sguardo feroce e un po' folle del pilota tedesco che, con la pistola spianata, minacciava *La Signora Miniver* nell'omonimo film diretto nel 1942 da William Wyler (che nel dopoguerra girò *Vacanze romane* e *Ben-Hur*). Anche in questo caso, paradossalmente, il pilota era l'attore austriaco ebreo Helmut Guttman, che prima di rifugiarsi in America era stato prigioniero in un campo di concentramento nazista. Perfida invece la figura del tedesco Willy in *Lifeboat (Prigionieri dell'oceano)*, diretto nel 1944 da Alfred Hitchcock. L'uomo, interpretato dall'attore di origine austriaca Walter Slezak, accolto in una scialuppa di naufraghi di una nave affondata proprio da un U-Boot tedesco, ripagherà la loro bontà rubando la poca acqua a bordo, uccidendo un naufrago e cercando di portali verso una nave nazista. La disumanizzazione del nemico raggiunse l'apice nella rappresentazione degli odiati giapponesi, descritti sempre come crudeli "scimmie gialle". Ci vorranno molti anni prima di vedere la guerra nel Pacifico dal punto di vista giapponese in film come *Tora, Tora Tora* (1970), fino al più recente *Lettere da Iwo Jima* (2006) di Clint Eastwood. Pochi giorni dopo Pearl Harbour, con criminale leggerezza, Mussolini, nonostante le gravi sconfitte subite dal nostro esercito in Francia, Grecia e Libia, e sebbene pochi mesi prima avesse già dichiarato guerra all'Unione Sovietica ed avesse perso l'Africa Orientale, dal balcone di Piazza Venezia annunciò che: "*Le potenze del Patto di acciaio, l'Italia fascista e la Germania nazionalsocialista, sempre più strettamente unite, scendono oggi a lato dell'eroico Giappone contro gli Stati Uniti d'America*". La dichiarazione di guerra, dopo lo sdegno per l'attacco alla Francia già invasa dai tedeschi e la disastrosa aggressione alla Grecia, fece svanire negli USA quell'effimera stima che l'Italia fascista si era guadagnata con le crociere aeree di Italo Balbo (al quale Chicago aveva addirittura intitolato una strada che ancora esiste), e la rapida conquista dell'Etiopia. Gli italiani alleati dei *kraut* e dei *musi gialli* tornarono al rango di *mangiaspaghetti* ma, sebbene la propaganda mostrasse Mussolini alla stregua di Hitler ed Hirohito, nei film la rappresentazione dei soldati italiani fu connotata più dalla parodia che dall'odio. A differenza dei tedeschi e dei giapponesi, disprezzati come popoli e temuti come soldati, gli italiani non potevano essere odiati in una nazione abitata da milioni di italo-americani, solo Mussolini e il suo regime erano nemici dell'America, mentre gli italiani, che non avevano voluto la guerra, sarebbero stati i primi a ringraziare gli Stati Uniti per averli liberati dal fascismo e dalla sua sottomissione al nazismo. Questa tesi traspare nei documentari *Why we fight* (*Perché combattiamo*) voluti dal *War Department* per spiegare agli americani i motivi della partecipazione alla guerra, la cui realizzazione venne affidata proprio ad un italoamericano nato in provincia di Palermo: Frank Capra. La vanagloria fascista e la sua subalternità ai tedeschi sono ben rappresentate nel già citato *Casablanca* dalla figura del capitano italiano Tonelli, interpretato dall'italoamericano Charles La Torre, un baffuto e servile ufficiale che i tedeschi mostrano di non tenere in alcuna considerazione e che viene sbeffeggiato anche dai francesi di Vichy: "*..non siete nemmeno riusciti a conquistare la Grecia!*". Quando il film uscì in Italia nel 1946 le scene con Tonelli furono tagliate e vennero reinserite solo nel 1973. E sarà proprio il protagonista di *Casablanca*, Humphrey Bogart, ad imbattersi nello stereotipo del soldato italiano nel film *Sahara*, diretto nel 1942 da Zoltan Korda. Il film è ambientato nel deserto della Libia dove il sergente Gunn (Bogart) raccoglie sul suo carro armato un pugno di soldati alleati e un prigioniero italiano, Giuseppe, interpretato dall'attore Carrol Naish che, nonostante le sue origini irlandesi, nella sua carriera interpretò moltissimi tipi latini. Gunn non vorrebbe portare con sé quel "carico di spaghetti" (*a load of spaghetti*), ma l'uomo lo implora davanti a tutti i soldati alleati seduti sul carro, si mette in ginocchio, piange, dice di avere un cugino a '*Pittisburgo*', ed infine mostra la fotografia della moglie e dei figli che lo aspettano a casa, a questo punto Gunn cede. Arrivati in un'oasi, Giuseppe si ritrova con un prigioniero tedesco, e qui vediamo tutta la differenza tra i due 'alleati'. Il tedesco medita un piano per uccidere i nemici e riunirsi ai suoi camerati,

segue a pag. successiva

Caricatura di Arthur Szyk del 1942

Caricatura di guerra dei tre leader dell'Asse

Carrol Naish, Giuseppe in "Sahara"

segue da pag. precedente

l'italiano invece si lancia in un sermone contro la guerra e Mussolini: "*Solo il mio corpo indossa l'uniforme, non la mia anima*"; e quando si rifiuta di uccidere la sentinella per evadere il tedesco lo accusa di tradimento, lo pugnala e fugge da solo. Quando il film arrivò in Italia nel 1950 la censura pensò di tagliare tutte le scene con Giuseppe, la sua figura infatti era in stridente contrasto con quella dei soldati italiani che in Nord Africa avevano combattuto con coraggio a Giarabub, Bir El Gobi ed El Alamein. Ed umiliava i soldati italiani che si erano battuti contro gli americani in Tunisia e in Sicilia. Ma alla fine Giuseppe rimase e fu doppiato da un Alberto Sordi non ancora famoso.Nel film *Five Graves to Cairo (I cinque segreti del deserto)*, diretto nel 1943 da Billy Wilder (divenuto poi il padre della commedia brillante americana), a rappresentare il soldato italiano è un imbelle generale, Sebastiano, interpretato dall'attore spagnolo Fortunio Bonanova. Con i baffi e la barba da alpino, Sebastiano pensa alle donne, canta brani d'opera e non sopporta i tedeschi, una figura clownesca che è l'antitesi di quella severa di Rommel, interpretato nel film dal maestro del cinema muto Erich von Stroheim. Il tema del soldato italiano che ce l'ha con i tedeschi torna in *A walk in the sun (Salerno ora X)* diretto da Lewis Milestone, la storia è quella dello sbarco a Salerno. Un plotone di americani avanza nell'entroterra ed incontra due soldati italiani che vogliono arrendersi e che, appena li vedono, li salutano festosi con i baci sulle guance. Tanto gli americani sono nobili e fieri nella loro uniforme con l'elmetto, lo zaino, e il fucile, tanto gli italiani appaiono miseri e dimessi con l'uniforme sbottonata, disarmati e il berretto in testa. Uno dei due è un caporale (ma i gradi sulla giacca sono quelli della prima guerra mondiale) e parla ininterrottamente con una vocetta stridula e quasi femminea. L'altro invece non parla, ma fissa gli americani con uno sguardo ebete pieno di stupore. Dicono di venire da Torino ma parlano in siculo-napoletano, un fatto comprensibile nella versione originale, affidata ad attori italo-americani, ma assurdo in quella italiana. Il caporale ribadisce di "*essere del nord*", ma poi dice: "*...questo qui è nato in Palermo e anche io*" che, incredibilmente, nella versione italiana viene tradotto in un modo che scandalizzerebbe un analfabeta: "*Il picciotto nascette a Palermo e io pure lo nacqui*". Sembrano due idioti. Quando gli americani gli chiedono di cosa è fatto un ponte che i due italiani hanno appena attraversato il caporale risponde: "*Questo ponte potrebbe essere di ferro, di legno, di cemento... Che ne so io! Ce ne sono tanti di ponti in Italia*", e poi si scaglia contro i tedeschi: "*Noi abbiamo sempre lavorato, io non volevo partire per la guerra ma i germanesi (!) ci costrinsero a partire*". A fare da interprete con i due soldati da operetta è un italo-americano, Trenella, che viene da Brooklyn, ma quando sente che sono nati a Palermo dichiara che suo padre è "*di quello stesso paese*", dando vita ad un comico siparietto in cui i tre parlano concitatamente agitando di continuo le mani. Nella realtà il soldato Trenella era interpretato dall'attore Richard Benedict, alias Riccardo Benedetto, che era davvero nato a Palermo. Ma diffondere l'idea degli italiani con scarse virtù militari poteva offendere le migliaia di soldati italo-americani che in quei giorni combattevano con valore in Europa ed in Asia, e che avevano ancora molti parenti in Italia. Così, sebbene anche loro furono rappresentati in maniera stereotipata, la caratterizzazione si limitò ad una benevola versione canzonatoria. Nei film i *mangiaspaghetti* sono irascibili e permalosi ma hanno sempre un gran cuore, ed i loro commilitoni ne riconoscono il valore e il cameratismo. Relegati in ruoli secondari e la loro presenza serve spesso per alleggerire la storia con momenti comici. Ne è un esempio il soldato Dondaro che appare accanto ad un esordiente Robert Mitchum in *The Story of G.I. Joe* (*I forzati della gloria)* diretto nel 1944 da William Wellman. Dondaro è una testa calda di *Brucculino*, indisciplinato, capace di pensare alle donne anche sotto il fuoco nemico, ma dall'Algeria alla Linea Gotica mostrerà sempre il suo valore e la sua umanità. Ad interpretarlo fu l'attore Wally Cassell, alias Osvaldo Castello, nato ad Agrigento nel 1912.

Charles La Torre, il capitano Tonelli di "Casablanca"

I protagonisti di "A Walk in the Sun" 1944

Wally Cassell, alias Osvaldo Castello, soldato Dondaro in "Story of G.I. Joe"

Fortunio Bonanova, generale Sebastiano, con Erich von Stroheim-Rommel in "I cinque segreti del deserto"

Andrea David Quinzi

Nastri d'argento 2018

Cinquant'anni di cinema: Luigi Faccini e Marina Piperno

Un meritato nastro d'argento alla carriera per il cineasta piu' indignato e la produttrice più coraggiosa del cinema italiano

Stefano Beccastrini

Premessa

Ho conosciuto Luigi Faccini nell'ottobre del 1966. Avevo diciotto anni ed ero presidente di un circolo culturale giovanile, intitolato a Luigi Russo e legato al PCI di San Giovanni Valdarno, di cui facevano parte vari miei amici, tutti di sinistra. Il cinema era uno dei nostri amori e, per alcuni di noi me compreso, lo è rimasto. Nell'estate di quel lontano anno invitammo a San Giovanni un noto studioso dell'arte filmica, Edoardo Bruno, a parlarci delle metodologie, da lui propugnate, della nuova critica cinematografica italiana, ormai stanca del pesante ideologismo e del grezzo contenutismo di Guido Aristarco e della sua, pur storicamente meritevole, rivista *Cinema nuovo*. Non potendo assentarsi da Roma il maestro, lo sostituirono - quando ormai era autunno inoltrato - alcuni collaboratori della rivista *Filmcritica*, da lui diretta. Vennero in Valdarno, così, Luigi Faccini - dei tre, quello che più mi colpì, intabarrato in un pesante cappotto scuro era il più ferrato filosoficamente - con Maurizio Ponzi e Gianfranco Albano (assieme ad Adriano Aprà, di lì a poco avrebbero fondato la mitica *Cinema & Film*). Riuscirono a stupire, e persino a scandalizzare, un uditorio tutto quanto composto da cinefili di provincia ormai abituati a spergiurare sul fatto che *La corazzata Potemkin* - luminoso frutto artistico della gloriosa Rivoluzione d'Ottobre - fosse il film più bello di tutti i tempi. Loro tre sostenevano invece che quel film - certamente splendido e non meritevole di essere considerato, come anni dopo affermò quel fesso del ragionier Fantozzi, "una boiata" - era semmai paragonabile, ma non superiore, ad altri capolavori della settima arte quali *Ombre rosse* di John Ford o *Psycho* di Alfred Hitchcock! Narrarono anche d'essere stati di recente, a Venezia, per seguire il Festival, e di aver rischiato d'esser menati da un gruppo di giovani comunisti in quanto avevano sonoramente fischiato *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo, il film che alla fine, quel festival, lo vinse. "Ci toccò tirar fuori di tasca le nostre tessere del PCI - raccontarono ridendo - per spiegare a quei facinorosi che non fischiavamo il film di Pontecorvo in quanto fascisti ma in quanto comunisti innamorati del cinema: in quel festival, infatti, c'era in concorso anche *Au hasard Balthasar* di Robert Bresson, un capolavoro assoluto. *La battaglia di Algeri*, in confronto, era tutto sommato mediocre e non meritava il premio". Passarono poi molti anni e non ebbi più occasione d'incontrare Faccini ma quella sera mi restò nella memoria e fui dunque felice quando il mio amico amiatino Lucio Niccolai, che stava organizzando a Castel del Piano una presentazione del mio libro sulla Toscana e il cinema - era il 2003 - mi annunciò che aveva chiamato quale relatore anche Luigi Faccini, il quale possedeva una casa sull'Amiata, dove viveva molti mesi all'anno con la compagna della sua vita, la produttrice Marina Piperno. Fu, quindi, a Castel del Piano che - diventando amico anche di Marina, donna straordinaria - riallacciai, trentasette anni dopo, i miei rapporti con Luigi. Da allora, non li ho più interrotti: è una bella persona, un grande cuore, un sublime cineasta. Assieme a Marina, hanno più che meritato il Nastro d'Argento alla carriera ricevuto il primo di marzo di quest'anno.

Il cinema della memoria indignata

Non so se l'arte cinematografica nel suo complesso abbia una propria, specifica Musa e, nel caso, se anch'ella sia, come tutte le altre, figlia di Mnemosine, dea del ricordo o meglio della memoria. Quel che so, per certo, è che una simile Musa ce l'ha, quale propria sapiente ispiratrice, il cinema di Luigi Faccini: tutti o quasi i suoi film sono, infatti, dedicati a luoghi o situazioni ove persiste la memoria del dolore umano. Essi sono percorsi d'indagine sulle tracce dell'umana sofferenza, insomma esplorazioni d'una geografia della dignità ferita, da riscattare e da redimere, od almeno da ritrovare, conservandone la persistenza contro l'incuria del tempo e della sempre colpevole smemoratezza del mondo. Nel loro insieme, i film di Luigi Faccini disegnano una vera e propria mappa - "A volte una mappa parla usando i termini della geografia fisica ma in altrettante occasioni indugia sul terreno sconnesso del cuore, i distanti panorami della memoria, i fantastici paesaggi dei sogni" ha scritto il cartografo americano Miles Harvey - della vita "faticosa, straziata dai lutti, sempre generosa". Sono parole, queste ultime, di Marina Piperno, compagna di vita di Faccini e produttrice dei suoi film, riferite alle protagoniste

segue a pag. successiva

"La battaglia di Algeri" (1966) di Gillo Pontecorvo,

"Au hasard Balthazar" (1966) di Robert Bresson.

segue da pag. precedente

del film *Le mani raccontano. Donne del levante ligure fra passato e presente*, 2007, ma riferibili in verità ai personaggi di tutti i facciniani: i vinti, i senza potere, i non risarciti e non riconciliati. La memoria non è ciò che, del passato, sedimenta nel nostro ricordo, insomma ciò che residua dopo l'attivo lavoro dell'oblio. Anche la memoria è lavoro attivo: essa non è mai il mero ricordare ma la sua ricerca intenzionale, il mettersi sulle sue tracce, il rivisitare testardamente i luoghi ov'esso si è formato ma rischia continuamente di cancellarsi o,

"Le mani raccontano" un inno alle donne firmato da Faccini- Piperno

ancor peggio, di essere studiatamente cancellato. Il cinema facciniano è tutto quanto votato alla missione di questa ricerca, al percorso su queste tracce, all'esplorazione di una geografia, fatta di luoghi e persone, dell'umanità offesa. Di molti film dei nostri tempi, ricordiamo soltanto inquadrature, battute, spunti comici o drammatici, episodi più o meno divertenti o più o meno commoventi, ma del suo cinema ricorderemo, prima d'ogni altra cosa, luoghi d'umana sofferenza, soggetti offesi ma dignitosi e spesso ribelli, persone che hanno saputo fare della loro vita quotidiana un'umile ma grandiosa epopea di opposizione a come passivamente va, se lasciato spingere dai potenti, il mondo. Il cinema di Faccini - il quale è "uomo di sinistra, incorreggibile ribelle ai margini dell'industria" come scrive di lui Alain Bichon - si pone, in tal senso, quale autobiografia alternativa dell'Italia del 900. Con lui, il cinema italiano ritrova quell'ansia di conoscenza sociale - appunto, di disegno della geografia del dolore e della dignità di chi si ribella a esso - oltre che di ricerca stilistica che fu di Roberto Rossellini e di Pier Paolo Pasolini: un cinema che sappia essere, contemporaneamente, cognitivo e poetico, documentaristico e creativo, bello e severo, capace di farsi, in una volta, strumento di conoscenza delle cose e di celebrazione - in senso rilkiano - del loro farsi passato e ricordo.

Una lunga carriera insieme

La prima regia di Luigi avvenne con *Il libro*

Luigi Faccini

bianco, 1969, mediometraggio tv sul caso Sinjavskij – Daniel. Il suo primo lungometraggio fu, invece, *Niente meno di più*, 1970, per gli Sperimentali della Rai. La Filmcoop, che ha concorso a fondare per garantire la libertà creativa dei soci e del movimento cooperativo culturale, produsse poi *Garofano rosso*, 1975, ispirato liberamente all'omonimo romanzo di Elio Vittorini, con Miguel Bosé all'esordio da protagonista e la rentrée di Elsa Martinelli, da Luigi - come da me, del resto - amatissima. Da allora, nel suo curriculum di instancabile film maker, son da contare più di cento titoli, tra film, documentari (brevi, lunghi e lunghissimi), romanzi e saggi, laboratori didattici e creativi (nella marginalità delle periferie, sugli ospedali psichiatrici, sulle carceri), eventi culturali, performance e reading. Tra i film - che sono molti di più di quelli qui di seguito citati: costruire una filmografia completa del cinema facciniano è un'impresa che va ben oltre lo spazio di un articolo - spiccano i

"Storia di una donna amata e di un assassino gentile" (2009) di Luigi Faccini. Dedicata a Marina Piperno (2009)

lungometraggi di fiction e docufiction: *Nella città perduta di Sarzana* 1980; *Inganni*, 1985, sul legame tra Dino Campana e Sibilla Aleramo e sulla clausura del poeta nel manicomio di Castel Pulci; *Donna d'ombra*, 1988; *Notte di stelle*, 1991; *Giamaica*, 1998; film bellissimo, notturno, un vero e proprio, straziante, blues metropolitano; i romanzi: *La baia della torre che vola*, 1997, *Il castello dei due mari*, 2000, *Un poliziotto perbene*, 2002, *L'uomo che nacque morendo*, 2004; storia vera di un ufficiale tedesco che aderisce alla Resistenza italiana e muore da partigiano: ne nacque , nel 2010, *Rudolf Jacobs, l'uomo che nacque morendo*, sua versione cinematografica. Con *Storia di una donna amata e di un assassino gentile*, monumentale, e meraviglioso, poema d'amore dedicato a Marina, sua musa, inizia l'ultima fase del suo cinema, ormai legato alla tecnica digitale: *C'è oro in Toscana*, 2014, un atto d'amore verso la bellezza del paesaggio, dell'ambiente, delle genti dell'Amiata; *Diaspora, ogni fine è un inizio*, 2017: il film, un Kolossal che potremmo definire "il *Via col vento della Shoa"*, che attraverso la storia della famiglia Piperno, che per le sue radici ebraiche subì le conseguenze delle famigerate leggi razziali, narra come in una vasta saga epico-lirica, il travaglio di un popolo perseguitato ma mai cancellato dalla storia. In lavorazione è, attualmente, *Radici*: un nostalgico omaggio alla musica popolare italiana che parte dal viaggio che il grande etnomusicologo americano Alan Lomax compì in Italia nel 1954-55 in compagnia di Diego Carpitella.

Conclusioni

Ho ritrovato, tra i documenti della mia biblioteca, un testo che avevo scritto, e pubblicato si qualche anno fa, a proposito di un precedente film di Luigi e Marina, *Storia di una donna amata e di un assassino gentile*, 2009. Credo che questo brano, tratto da quel vecchio testo, ben si presti anche quale conclusione dell'articolo attuale, dedicato al Nastro d'Argento 2018 e dunque a *Diaspora*. che in fondo, di *Storia di una donna amata e di un assassino gentile* è il sequel tematico e stilistico: "Il tempo non è mai il fatto d'un soggetto isolato e solitario, esso è la relazione stessa di quel soggetto con gli altri - ha scritto Emmanuel Levinas, grande filosofo dell'ebraismo. Il film di Marina e Luigi, nel ricercare, nel ricostruire il tempo di una esistenza ricercano, ricostruiscono il tempo di tutti noi. Il tempo d'una nazione, la nostra. Speriamo che essa sappia apprenderne qualcosa. Speriamo sappia tornare a essere un luogo di civiltà e solidarietà. Non *il deserto etico*, come dice giustamente Marina in una scena del film, che è ormai diventata. Nonostante parli anche di persecuzioni, stermini, distruzioni, crudeltà immani, si tratta di un film saggio, sereno, persino luminoso. Come si può fare un simile film senza ignorare, anzi chiaramente denunciando, gli orrori del passato e il fatto che anche nel presente essi avvengono, perché il nemico, quello che fa sogni cattivi, rinasce sempre e vince spesso? Porsi questa domanda significa chiedersi da dove tragga origine la straordinaria bellezza, la solarità, la gioia di vivere di questo film. Essa nasce dall'amore: quello per la vita in tutte le sue manifestazioni, quello esistente tra Luigi e Marina, quello che attraverso il cinema essi offrono ormai da qualche decennio al resto dell'umanità, quello per il cinema che entrambi concepiscono non come puro intrattenimento ma come attenzione alla realtà. Non necessariamente (ma spesso anche) politica ma sempre umana, non necessariamente (ma spesso anche) indignata ma sempre attenta. La memoria, l'attenzione, la bellezza: di questo è fatto il grande cinema di questi due grandi amici".

Stefano Beccastrini

Molière e i medici. Un drammaturgo contro i dottori

Fabio Massimo Penna

Appare evidente a chiunque come il valore scientifico della medicina del 1600 dovesse essere nettamente inferiore a quello dell'arte medica dell'epoca contemporanea. La sfiducia che uno dei più grandi drammaturghi del XVII° secolo, Jean-Baptiste Poquelin, in arte Molière, mostra nei confronti dei dottori appare ai giorni nostri assurda. La mente corre subito ai medici cialtroni e inetti de *Il malato immaginario* (1673) Purgon e Diafoirus e alle altre opere che sin dal titolo si riferiscono alla medicina come *Medico suo malgrado* (1666) e *Il medico volante* (1645). L'attacco ai dottori, però, si annida anche in opere nelle quali uno non si aspetterebbe di trovarlo, come nel caso del Don Giovanni o il festino di pietra(1665). La pessima opinione che l'autore aveva della medicina del suo tempo viene espressa all'inizio del terzo atto quando, per sfuggire i nemici del suo padrone don Giovanni, Sganarello è costretto a travestirsi da medico. In contrasto con il servitore, così compreso nel suo travestimento da sentir di essere diventato improvvisamente un gran signore, Don Giovanni si lancia in una severa tirata contro la medicina: "In fondo cosa credi che abbiano a che fare i medici con la guarigione dei loro malati? Quanto te, né più né meno. Pura illusione. Aspettano solo che gli caschi addosso tutta la gloria di un colpo fortunato, i medici." (Molière, Don Giovanni o il festino di pietra, in Il mito di Don Giovanni II°, dispense a cura di Guido Di Palma, Università di Roma La Sapienza, Dipartimento Musica e Spettacolo, 1992-1993). Non contento l'autore parigino poco dopo rincara la dose quando Sganarello, oramai totalmente compenetrato nel suo abito, esalta quello che all'epoca veniva considerato un efficace rimedio per i malanni, il vino emetico: Sganarello: (…) Risultati favolosi, un farmaco che ha trionfato di tutti gli scetticismi. Io stesso, che vi parlo, saranno tre settimane che ho assistito a qualcosa come un miracolo. Don Giovanni: cioè? Sganarello: Un caso disperato: un uomo in agonia da sei giorni. Non sapevano più cosa dargli. Terapie di ogni tipo: tutto inutile. Alla fine, si sono decisi a somministrargli l'emetico. Don Giovanni: E allora ha vomitato, è così? Sganarello: No, è morto. Don Giovanni: Veramente efficace. Sganarello: Perché? Erano sei giorni sani che non riusciva a morire, e ce l'ha fatta d'un colpo, cosa volete di più? Don Giovanni: Hai ragione (Molière, op.cit.). La fulminante battuta involontaria di Sganarello vale più di mille attacchi contro la medicina, rafforzata dalla chiusa rassegnata di Don Giovanni che mostra di arrendersi di fronte all'assurdità dei ragionamenti del suo servitore ("Hai ragione"). Il vino emetico è un farmaco che aveva avuto una vita travagliata essendo stato inizialmente bandito dalla medicina ufficiale prima di ottenere, dopo lunghe dispute, l'approvazione della Facoltà di Medicina nel 1666. Sia come sia, i dottori escono da queste poche battute del terzo atto del Don Giovanni con le ossa rotte. La scienza di Galeno riceve un colpo micidiale anche in Medico per forza in cui Sganarello, anche qui costretto a fingersi medico, con un abito e pochi rudimenti di gergo medico viene scambiato per un valido e autorevole dottore. L'ironia dei dialoghi della commedia non lascia adito a dubbi sulle idee di Molière: Sganarello: … *Vi faccio sapere che vostra figlia è muta.* Geronte: *Sì, ma vorrei che mi diceste di dove proviene questo male.* Sganarello: *Niente di più facile: proviene dal fatto che ha perduto la parola.* Geronte: *Benissimo, ma, se non vi dispiace, quale è la causa che le ha fatto perdere la parola?* Sganarello: *Tutti i nostri migliori autori vi diranno che è un impedimento della lingua.* (in William D. Howarth, Molière- Uno scrittore di teatro e il suo pubblico, Il mulino, Bologna, 1987). Secondo l'autore bastava saper usare con astuzia le parole per confondere i parenti dei malati e conquistare, senza alcun merito, la stima della gente. Per spiegare la fobia di Molière per i medici bisogna andare ad analizzare i dati biografici del drammaturgo parigino: colpito dalla tubercolosi egli fu costretto a rendersi conto personalmente dell'inadeguatezza delle cure alle quali veniva sottoposto, tant'è che fu proprio la summenzionata malattia (evidentemente non debellata) a ucciderlo, il 17 febbraio 1673, mentre stava recitando, ironia della sorte, ne *Il malato immaginario*.

"Bisturi - La mafia bianca" (1973) di Luigi Zampa

"Il malato immaginario" (1979) di Tonino Cervi

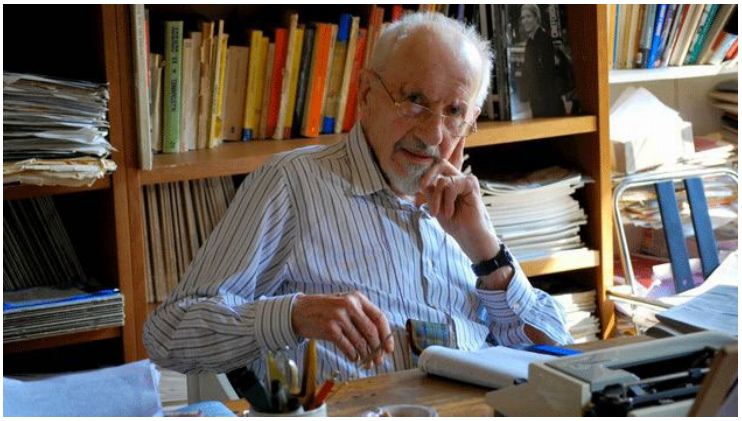
Molière non sembra, però, essere solo. La poca fiducia degli uomini di teatro nei confronti dei dottori è confermata da un testo della commedia dell'arte, scritto tra fine Cinquecento e primi del Seicento, dall'attore della compagnia dei Gelosi Francesco Andreini, *Le bravure del Capitan Spavento*. Nei dialoghi tra il Capitano e il suo servo Trappola si legge nel Ragionamento Quarantesimoquarto: Trappola: *Quel medico Peone doveva essere un gran Filosofo, essendo Medico di tutte le Deità del Cielo, e non dovette fare come fanno la maggior parte dei nostri Medici, i quali danno molti rimedi ad un infermo perché non ne conoscano il suo proprio medicamento, ma dovette sanarvi alla prima (da Ferruccio Marotti-Giovanni Romei, La professione del teatro* – La commedia dell'Arte e la società barocca, Bulzoni editore, Roma, 1991). Anche qui abbiamo il pregiudizio secentesco per il quale si riteneva che il medico prescrivesse medicine a caso, non avendo la minima idea delle necessità vere del malato, nella speranza che qualcuna di esse si rivelasse efficace. Un preconcetto che affondava le sue radici in tempi antichi tant'è che il massimo poeta italiano, Francesco Petrarca, tra il 1352 e il 1353, scriveva le Invective contra medicum nate da una lettera nella quale lo stesso poeta metteva in guardia papa Clemente VI, all'epoca malato, dalle cure somministrate da medici ignoranti. Comunque il testo petrarchesco si prefissava una polemica di portata più ampia intendendo egli scrivere un'esaltazione delle materie umanistiche, quali la poesia, a detrimento del sapere scientifico. Meno aggressivo nei confronti della medicina appare il cinema poiché, essendo nato nel 1895, non è influenzato dalla antica fase di diffidenza nei confronti dei dottori dei secoli passati e l'arte filmica ha trionfato in un'epoca che aveva constatato la elevata affidabilità che la medicina aveva conseguito nel corso dei secoli. Non mancano, però, le critiche partendo dalla figura del medico avido e disposto a tutto pur di veder aumentare il numero dei suoi mutuati interpretato, con sorridente ironia, da Alberto Sordi in *Il medico della mutua* (1968) di Luigi Zampa e *Il prof. Dott. Guido Tersilli primario della clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue* (1969) di Luciano Salce per arrivare fino al j'accuse contro i baroni della medicina di *Bisturi, la mafia bianca* (1973) di Luigi Zampa. Dalla mancanza di fiducia nei confronti della professione si passa alle accuse nei riguardi del sistema sanitario e delle sue storture. La stima nei confronti dei dottori presso letterati, artisti e uomini di spettacolo aumenta con il progresso della scienza medica, pur inserendosi nel quadro, sempre mutevole, dei rapporti tra filosofia e scienza. Comunque sia, il salto dal molieriano dottor Purgon al Guido Tersilli di Alberto Sordi appare enorme.

Fabio Massimo Penna

Il cinema incontra i libri: Fondazione Cineteca Italiana e La Biblioteca di Morando

Francesca Palareti

La Cineteca Italiana è una prestigiosa istituzione archivistica privata che ha sede a Milano. Costituitasi nel 1947 e divenuta fondazione nel 1996 (FCI), svolge un'intensa attività di conservazione, valorizzazione e diffusione della cultura cinematografica sia in Italia che all'estero. Oltre alle attività di programmazione e pubblicazione, la cineteca gestisce il MIC, il primo museo interattivo del cinema in Italia: rappresenta un'esperienza innovativa rivolta a tutti coloro che nutrono il desiderio di scoprire un mondo sconosciuto e di ritrovare frammenti di un cinema milanese ormai dimenticato. Lo spettatore può, interagendo direttamente con dispositivi ed applicazioni create ad hoc, realizzare un doppiaggio cinematografico, sonorizzare un film, modificare un manifesto cinematografico, consolidare le sue conoscenze cinematografiche consultando un vasto repertorio di filmati, utilizzare mappe dinamiche per scovare i set dei film girati a Milano e le sale cinematografiche della città, anche quelle dismesse. Terminata la visita, è possibile visionare le programmazioni che si svolgono presso la sala cinematografica del MIC e, nel periodo estivo, godere della splendida terrazza, un luogo per rilassarsi, condividere la passione per il cinema ed assistere a proiezioni all'aperto. Accanto alle sale espositive il percorso museale prosegue nell'Archivio storico dei Film, il primo fondato in Italia (1947), che conta circa 35.000 pellicole cinematografiche, un'ingente raccolta di sceneggiature originali, più di 100.000 fotografie della storia del cinema italiano ed internazionale ed un corpus di 15.000 manifesti del cinema muto e sonoro. Presidio regionale delle immagini in pellicola, si estende per oltre 3000 metri quadrati sotterranei, distribuiti su due piani e collegati con il laboratorio di restauro della Cineteca attraverso un tunnel, le cui pareti sono costellate di immagini che raccontano la storia della pellicola, la sua morte e la sua rinascita in digitale. Attiva non solo nella conservazione, ma anche nella digitalizzazione e nel restauro delle pellicole, che vengono presentate nelle principali manifestazioni cinematografiche internazionali e nelle sale di proiezione della Fondazione, la FCI collabora con gli altri archivi italiani e stranieri e con la FIAF (*International Federation of Film Archives*, di cui è membro dal 1948), che ha definito la Cineteca Italiana uno dei più importanti archivi di film muti d'Europa. Durante la visita nel nuovo archivio storico, l'utente viene dotato di un avanzato supporto tecnologico, un paio di occhiali Smartglass Epson Moverio – messi a disposizione gratuitamente dall'azienda in veste di partner tecnico del progetto – con cui leggere i QR Code e fruire così di contenuti ad alta definizione, un'esperienza di realtà aumentata unica in Europa. L'impegno della FCI a favore della promozione della cultura cinematografica ha raggiunto circa un anno fa un importante traguardo: l'inaugurazione della "Biblioteca di Morando", che sorge nel luogo che ha ospitato per tanti anni lo storico archivio cinematografico. Si tratta di uno spazio di circa 800 metri quadrati, totalmente ristrutturato ed alimentato ad energia solare, dove immergersi nella lettura e nello studio del cinema dedicato a Morando Morandini, scomparso ad ottobre 2015. Critico e giornalista cinematografico dalla poliedrica personalità, Morandini ha segnato una tappa essenziale nell'evoluzione linguistica dell'arte cinematografica. Nato nel 1924 a Milano, la sua città nel 2014 lo ha premiato in occasione dei suoi 90 anni con l'Ambrogino d'oro, onorificenza prestigiosa conferita dal Comune a personaggi segnalati per "civiche benemerenze". È stato uno dei pochi studiosi che ha saputo attraversare le diverse fasi del cinema, italiano e mondiale, elaborando una visione della critica come risultato di una percezione emotiva e non semplicemente intellettuale. Nel mondo della cultura Morandini ha rappresentato un esempio unico di competenza, passione e rigore professionale e morale. Critico cinematografico al quotidiano "La Notte" (1952-1961), poi a "Il Giorno" (1965-1998), ha firmato numerose monografie su celebri registi, è stato coautore con Goffredo Fofi e Gianni Volpi di una importante "Storia del cinema" (1988) e nel 1995 ha pubblicato "Non sono che un critico", opera


Il critico Morando Morandini nel suo studio milanese

segue a pag. successiva

La Biblioteca di Morando, murale dedicato al critico cinematografico

segue da pag. precedente

autobiografica che si configura come sintesi della sua esperienza e del suo pensiero. Dal 1999 ha curato, insieme alla moglie Laura e alla figlia Luisa, il celebre "Morandini. Dizionario dei film e delle serie televisive", aggiornato annualmente ed arrivato già alla ventesima edizione. La sua vasta biblioteca – un archivio composto da oltre 5200 volumi, lettere, fotografie, riviste, press book, articoli, faldoni di appunti a partire dal 1952 – è stata donata dalla famiglia alla Cineteca di Milano ed una parte considerevole del fondo è già consultabile nell'OPAC (*Online Public Access Catalogue*) del Polo regionale lombardo e in SBN (Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale); il lavoro di catalogazione per il recupero catalografico dell'intero patrimonio bibliografico è tuttora in corso. Tra gli obiettivi di questo ambizioso progetto – come sostiene il direttore della Cineteca Matteo Pavesi – quello di salvaguardare i documenti del fondo Morandini, provvedendo alla loro digitalizzazione. La conversione in digitale delle pellicole cinematografiche ha implicato un considerevole risparmio logistico-gestionale, che ha consentito di ridare slancio alla lettura e alla ricerca, fornendo uno strumento di consultazione e studio su un protagonista della storia dello spettacolo e divulgando, più in generale, la cultura cinematografica della seconda metà del Novecento mediante strumenti di facile accesso in grado di coinvolgere il grande pubblico degli appassionati. I locali della biblioteca che ospitano la ricca documentazione, inoltre, sono stati impreziositi da un murale realizzato in omaggio a Morandini dall'artista Danis (Ascanio) – pittore, muralista e serigrafo italo-cubano – opera che, evocando scenari caraibici, rappresenta il suo amore per il cinema e per i libri, la passione per Cuba ed anche le stellette indice di gradimento dei film, introdotte proprio dal critico milanese. La prima sala di consultazione è un antro di cimeli: la sua scrivania con i segni delle sigarette spente direttamente sul ripiano, le due macchine da scrivere, una foto con dedica di Alda Merini – "Ci sono adolescenze che si innescano a novanta anni" – una scultura in legno gelosamente custodita sul tavolo di un artista che amava molto, Candi, donatagli dalla moglie Laura. Nella casetta attigua, scaffali e scaffali di faldoni: i suoi primi articoli per "La notte negli anni '50", i materiali che raccoglieva per scrivere critiche e recensioni, le tante diramazioni del mestiere tra cronaca, letteratura, costume, accuratamente archiviate e classificate per categorie tematiche. La figlia Luisa, in una recente intervista rilasciata a "Repubblica" in occasione dell'inaugurazione della biblioteca, ha dichiarato come lei e la madre Laura abbiano cercato di coniugare i due amori di Morando indissolubilmente legati: il cinema e i libri, personalizzati con appunti, notazioni ai margini e sui risvolti di copertina. Ha aggiunto come sia sufficiente sfogliarli per capire quanto siano stati letti ed usati, sottolineando con entusiasmo la soddisfazione per la famiglia nel sapere che quei libri siano a disposizione di tutti, insieme ai documenti, ai materiali di lavoro, alle lettere che il decano della critica cinematografica si scambiava con attori e registi. Nelle celle delle casette bianche – occupate un tempo dalle pellicole – che si affacciano sul *dehors* interno arredato con tavolini e sedie per letture all'aria aperta, sono stati collocati i fondi librari di proprietà di Fondazione Cineteca Italiana. Di cella in cella, quindi, la biblioteca si estende comprendendo il fondo della FCI che si aggiunge al fondo Morandini, per un totale di quasi 11.000 volumi, destinati ad aumentare. Sono consultabili libri di storia e teoria del cinema, volumi di antiquariato, edizioni storiche come il "Taccuino dell'aiuto-regista" di Aldo Buzzi con illustrazioni di Bruno Munari pubblicato da Hoepli nel 1944, copioni ("Il mulino del Po" di Lattuada, con gli appunti per il montaggio), foto (oltre 12.000), riviste, da "La vita cinematografica" che usciva a inizi Novecento fino a "Segnalazioni cinematografiche", settant'anni di militanza cattolica, dal 1934 al 2005, con i consigli di visione per non turbare la morale. A breve la biblioteca implementerà ulteriormente la sua dotazione bibliografica ospitando un altro imponente archivio, che rappresenta un omaggio ad un famoso autore televisivo da parte di Milano, la sua città natale. La grande collezione appartenuta a Paolo Limiti, infatti, sarà presto trasferita presso la Biblioteca di Morando per consentirne la consultazione da parte del pubblico. Autore sensibile e spirito brillante, Limiti ha saputo cogliere nello spettacolo, sua grande passione, il valore dell'evoluzione dei costumi, cristallizzando le tappe di una storia che rappresenta frammenti di vita condivisa da tutti noi. Raffinato conoscitore di cinema, italiano ed internazionale, ha raccolto nel corso della sua vita un ricco patrimonio documentale, attualmente in trattamento catalografico da parte della FCI: quasi tremila monografie dedicate ai protagonisti del cinema, innumerevoli film e serie complete di rare riviste straniere, oltre ad una preziosa collezione di cimeli e memorabilia che aveva iniziato a donare alla Cineteca milanese qualche mese prima della sua morte, avvenuta il 27 giugno 2017.

Francesca Palareti

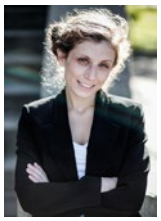
Milano
MIC-Museo Interattivo del cinema, viale F. Testi 121
Biblioteca di Morando, via Tofane 49

Per visitare la Biblioteca di Morando

I locali sono aperti al pubblico il lunedì, il martedì e il giovedì dalle 9.30 alle 14.30 – accesso con prenotazione telefonica al numero 02/66986901 e via mail all'indirizzo bibliotecadimorando@cinetecamilano.it *– mentre il mercoledì dalle 10 alle 16 con accesso libero senza prenotazione.*

Incontro con l'attore-regista Teodoro Bonci Del Bene

Storia della compagnia teatrale Big Action Money


Irene Muscarà

Teodoro Bonci Del Bene, riminese, classe 1984. Nel 2004, Teodoro viene ammesso alla prestigiosa scuola di arte teatrale fondata da K.S. Stanislavsky, la Shkola Studia Mchat di Mosca. Dopo il diploma, conseguito nel 2008, Teodoro torna in Italia. È attualmente attivo nel campo teatrale con diversi spettacoli, regista della compagnia *Big Action Money*, sono sue le traduzioni italiane dal russo e le prime rappresentazioni del drammaturgo contemporaneo, Ivan Vyrypaev. Una storia la sua e quella della compagnia che meritano curiosità e attenzione. Per questa ragione abbiamo incontrato Teodoro e gli abbiamo posto alcune domande.

Teodoro puoi raccontare ai lettori di **Diari di Cineclub** *quali sono state le cose più importanti che hai imparato dalla scuola teatrale russa e di cui fai frutto oggi?*

- In realtà le cose più importanti le ho imparate negli anni successivi alla scuola. E continuo ad imparare anche ora ripensando a concetti e principi che mi sono stati trasmessi durante quegli studi, ma che solo il tempo e l'esperienza permettono di far maturare. I concetti acquisiti sono una miniera infinita a cui attingere continuamente. Farne un elenco sarebbe impossibile. Posso affermare che il mio attuale percorso come regista non sarebbe possibile se non avessi fatto una esperienza come attore proprio in quella scuola. La scuola russa insegna a mettere se stessi al centro dell'opera e i suoi protagonisti, cioè l'attore che interviene nello spazio scenico e naturalmente il regista che dà l'impronta e lo stile al lavoro teatrale. In sintesi credo che la scuola russa mi abbia lasciato un marchio a fuoco sul fatto che non si può pensare di lavorare ad uno spettacolo rimanendone estraneo, non restando cioè coinvolto rispetto a quello che si fa e si rappresenta.

Quali sono state le difficoltà maggiori che hai incontrato nell'ambiente lavorativo teatrale tornando in Italia?

- E' stato difficile farsi accettare da un ambiente teatrale dal quale ero, in un certo senso, fuggito. Perché uno dovrebbe lavorare in un sistema teatrale dal quale non ha voluto farsi educare? Questa è una domanda giusta che mi pongo spesso. Vivo ora invece questa nuova condizione come una opportunità, piuttosto che come un impedimento. L'etichetta di '*quello che ha studiato in Russia*' l'ho tenuta attaccata alla fronte per molto tempo, e solo da poco ha cominciato a staccarsi. Le tracce della colla però sono ancora ben visibili. Di sicuro il percorso personale che ho fatto mi impedisce di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

lavorare in un modo tipicamente italiano in cui non mi riconosco, e che non vede in me un suo possibile esecutore. Per un altro verso però l'Italia è anche un paese artisticamente aperto alle diversità e consapevole del fatto che non esiste una sola idea di teatro. Le strade e le opportunità possono essere tante e diverse. I luoghi (intendo luoghi precisi, teatri specifici) più rispondenti alla consapevolezza dell'importanza delle diversità delle forme del teatro, sono proprio i posti che mi hanno ben accolto e che continuano a dimostrarmelo. Ovviamente crearsi una rete di contatti, scoprire e conoscere persone, teatri e dinamiche rivolte a sviluppare i progetti in Italia, è stato un lavoro lungo e faticoso. Chi studia nel paese in cui poi lavora non deve affrontare tutto questo. Ma alla fine, esaurito questo doppio percorso, uno si ritrova più ricco perché va a conoscere a fondo due dimensioni della realtà teatrale completamente nuove e diverse.

Puoi raccontarci cos'è Big Action Money?

- *Big Action Money* è una *crew*. *Crew* è una parola usata nella cultura *Hip Hop* per indicare un insieme di persone che, usando le loro diverse capacità, collaborano organicamente per lo sviluppo di un'idea comune. *Big Action Money* è un gruppo di persone che tende a espandersi continuamente. Al suo interno ci sono un regista, un tecnico, diversi attori, dei musicisti e dei fotografi di scena. La collaborazione tra loro inizia nello sviluppo di alcuni progetti teatrali, ma poi va anche oltre. La rappresentazione teatrale non è l'obiettivo finale, ma solo una espressione di linguaggio comunicativo. Il teatro è il linguaggio in cui confluiscono le ricerche e le espressioni personali dei diversi operatori professionisti, e ognuno di loro è il protagonista del proprio pezzo di progetto. Rispetto ad una compagnia teatrale classica, la particolarità di *Big Action Money* sta nel ruolo centrale che ha la parte tecnica, sia per la realizzazione delle scenografie ma anche per la programmazione di software utili per la conduzione dello spettacolo. Tutte le persone che partecipano al progetto entrano in contatto fra loro e imparano a relazionarsi con operatori di sfere diverse. Così, quando un attore lavora con la musica dal vivo, ad esempio, egli acquisisce informazioni su cosa significa suonare sul palco e, viceversa, per il musicista vuol dire avere l'opportunità di interagire con il lavoro di un attore. Questo processo è fondamentale per giungere a un linguaggio comune, per riuscire a sintonizzarsi, per non pensare a richieste impossibili, per sfruttare al meglio le risorse che ciascuno ha e che mette a disposizione degli altri.

Ci parli di Vyrypaev, delle traduzioni dei suoi testi e degli spettacoli che poi sono nati?

- *Big Action Money* nasce proprio da uno spettacolo omonimo che ha debuttato nel 2010. Dal 2010 al 2013 ci sono stati molti tentativi fallimentari nel mettere in scena progetti completi che potessero girare nei teatri. Essi sono sempre finiti nel silenzio più totale. Sto parlando di bellissimi lavori con *budget* pari a zero che hanno incontrato qualche manciata di spettatori entusiasti. Lavori che non hanno mai avuto la forza per entrare nei teatri ufficiali. Nel 2013 la compagnia (allora era solo una piccola compagnia teatrale) incontra Vyrypaev e decide di mettere in scena un suo testo, "Illusioni". Il processo creativo attorno ad "Illusioni" è stato molto lungo, addirittura due anni, durante i quali abbiamo lavorato sia nella nostra sede (un capannone industriale appena fuori Rimini che abbiamo trasformato in sala prove con foresteria e cucina) che in alcuni teatri sparsi nel centro Italia che hanno ospitato le varie fasi di lavoro. "Illusioni" da subito ha richiamato molta attenzione e ci ha permesso di debuttare in un festival internazionale nel 2015 e poi di girare molti teatri dediti al teatro di ricerca. Nel frattempo *Big Action Money* ha lavorato anche ad altri testi di Vyrypaev: *Ufo*, *Ossigeno*, *Genesi n.2* quasi come se fosse un percorso di studi e non un cantiere produttivo volto a creare prodotti teatrali da vendere. Ora, nel 2018, ci troviamo con ben 4 spettacoli di Ivan Vyrypaev in repertorio, consapevoli che la loro funzione più che altro è quella di far maturare esperienza di un percorso didattico artistico. In un certo senso Vyrypaev, o meglio il suo linguaggio, è stato il maestro di *Big Action Money*. Grazie e insieme a lui abbiamo formato la nostra poetica, la nostra identità, il nostro specifico linguaggio. Ora stiamo andando in direzioni molto diverse e la Russia non è più un punto di riferimento così importante. Ma certamente la figura di Vyrypaev è legata alla nostra storia. Oltre agli spettacoli ovviamente rimangono le traduzioni (ho tradotto ben 6 testi di Vyrypaev, inizialmente solo per poterli mettere in scena) che saranno presto pubblicate da *Cue Press*. Così come rimangono le registrazioni degli incontri che in questi anni abbiamo organizzato in molte città per parlare di Vyrypaev e di drammaturgia contemporanea, grazie anche alla collaborazione di Fausto Malcovati, Gerardo Guccini e Candida Ghidini e al supporto di *L'Arboreto - Teatro Dimora di Mondaino*, con cui abbiamo creato nel 2014 il progetto Cantiere Vyrypaev.

Teodoro, quali sono ora i tuoi desideri e progetti per il futuro?

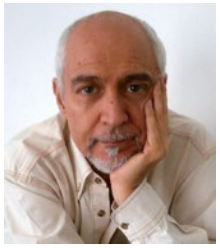
- I desideri sono molti e spesso dipendono dai soldi a disposizione che, nel nostro caso, salvo in rarissime occasioni, sono stati veramente pochi. Mi piacerebbe continuare ad applicare quello che ho imparato in questi anni per aprirmi ad una visione del teatro più ampia. Oltre alle tante cose che ancora vorrei fare con il palcoscenico (vorrei prima o poi realizzare anche uno spettacolo in costume, cioè qualcosa di profondamente tradizionale!), mi piacerebbe applicare le conoscenze acquisite per progetti nei quali il teatro riesce a coinvolgere pienamente i luoghi in cui esso si materializza. Intendo dire, il teatro come sorta di insediamento territoriale in cui chi entra all'interno di questo spazio diventa nello stesso tempo protagonista e spettatore di quel che accade, in cui oltre a lui e a quel che vive non appaia nessun altro. Non è un'idea nuova questa. Pensando al mio percorso, così accademico in fondo, sarebbe questo un modo per entrare in una condizione di crisi rigeneratrice. Un altro desiderio è quello di coinvolgere *Big Action Money* per realizzare dei film. Ma la mia idea di realizzarli utilizzando solo il mio telefonino, al momento suscita non poche perplessità. Ah, aspetta... il desiderio più grande che ho è un altro. Vorrei lavorare con la mia compagnia tutti i giorni. Magari con degli orari di lavoro meno stressanti. Non sarebbe davvero male se questo si realizzasse.

Irene Muscarà

Le foto del servizio sono di Marco Montanari

I dimenticati #41

Wallace Reid


Virgilio Zanolla

Nei primi anni Venti, quando Rodolfo Valentino impose a Hollywood il mito dell'amante latino' (il bel tenebroso dal fascino esotico, il fisico scattante, i lineamenti perfetti e i capelli corvini e brillantinati), il pubblico femminile d'oltreoceano che continuava a guardare anche agli uomini di casa propria, ovvero agli attori dal fisico marcatamente anglosassone, aveva in Wallace Reid una 'risposta americana' all'imperante magnetismo di Rudy. Reid, che aveva esordito nel cinema ben sei anni prima di quest'ultimo, a dire il vero si era conquistato la popolarità presso le spettatrici del patrio suolo almeno tre anni prima dell'uscita de *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, il film che, nel '21, consacrò a stella di prima grandezza Valentino.William Wallace Halleck Reid, questo il suo nome completo, era nato a St. Louis, nel Missouri, il 15 aprile 1891, da James detto Hal (1862-1920) e Bertha Westbrook (1868-1939), artisti dello spettacolo: la madre attrice, il padre tuttofare, autore di testi, in un secondo tempo anche attore. Con siffatti genitori, in movimento da un luogo all'altro, egli respirò fin da bambino l'atmosfera del palcoscenico, giacché essi lo fecero esordire con piccole parti nei loro lavori. Ma Wallace - Wally per gli amici - non trascurò gli studi: frequentò prima la Freehold Military School di Freehold Township, nel New Jersey, poi il Perkiomen Seminary di Pennsburg, in Pennsylvania, dove si laureò nel 1909. In quel periodo era attratto dallo sport, dove grazie al fisico alto e prestante eccelleva in varie discipline (amava la vita all'aria aperta, scoperta in un soggiorno nel Wyoming), e dalla musica, avendo appreso senza particolari sforzi a suonare pianoforte, violino, banjo e batteria; come Valentino, inoltre, possedeva una bella voce (più tardi il celebre soprano Geraldine Farrar, sua partner in alcuni film, garantì che come cantante avrebbe potuto svolgere un'ottima carriera); ma egli non amava di meno dipingere, mostrando un certo talento.

Il suo ingresso nella settima arte risale al 1910, quando (dopo aver provato vari mestieri, tra cui il giornalismo, collaborando con due testate di New York) seguendo il padre - che s'era messo a lavorare per il cinema scrivendo copioni, dirigendo e interpretando film - esordì in *The Phoenix*, uno *short* di dieci minuti d'ignoto regista, tratto dall'omonima commedia di Milton Nobles, che ne curò l'adattamento; il film venne girato nei Selig Polyscope Studios di Chicago, aperti fin dal 1896 in quella che allora era la capitale americana del cinema. Grazie alla sua avvenenza e alla spigliatezza nel recitare, a Wallace bastarono pochi shorts per imporsi come protagonista delle storie che venivano sfornate a getto pressoché continuo.

Reid Wallace e Gloria Swanson (Dont Tell Everything, 1921)

Fin dal 1909 la Selig Polyscope aveva aperto uno studio cinematografico a Edendale, uno storico quartiere di Los Angeles: prima casa di produzione a trasferirsi nella California del sud. Presto, come molte maestranze, Wally e il padre si trasferirono là, ed egli, attratto, più che dalla recitazione, dalla ripresa e dalla regia, si servì di una sceneggiatura scritta dal genitore (più tardi ne avrebbe scritte anche lui) per proporsi come regista a un'altra casa di produzione, la Vitagraph. Ma i dirigenti di quest'ultima, colpiti dal suo fascino fisico, l'ingaggiarono subito quale attore, accordandogli tuttavia la possibilità di curare la regia di qualche short. Tra il '10 ed il '15 Wally - spesso accanto al padre - ne interpretò quasi centocinquanta, delle forse duecentocinquanta pellicole che gli sono accreditate in carriera, tra cui *His Only Son* ('12) di Jack Conway e Milton H. Fahrney, con l'attrice Dorothy Davenport (1895-1977), allora appena diciassettenne, con la quale si sarebbe sposato a Los Angeles il 13 ottobre del '13. Eppoi *The Picture of Dorian Gray* di Phillip Smalley, *Near to Earth* di David Wark Griffith, accanto ad attori già affermati quali Lionel Barrymore, Mae Marsh, Donald Crisp e Mabel Normand, *The Deerslayer* d'ignoto regista, tratto dal romanzo *Il cacciatore di cervi* di James Fenimore Cooper e girato dov'è ambientata la vicenda, nel lago di Otsego, New York: tutti film usciti nel '13, anche se l'ultimo fu realizzato nell'11; *The Heart of the Hills* scritto e diretto dallo stesso Wallace Reid ('14), in cui recitò di nuovo con la moglie, e, nel '15, *The Lost House* ed *Enoch Arden* di Christy Cabanne, dove fu partner della grande attrice Lillian Gish, e *Carmen* di Cecil B. De Mille, accanto a Geraldine Farrar. Quell'anno Griffith lo volle nel ruolo del fabbro Jeff nel suo più noto capolavoro, il controverso (perché razzista e storicamente discutibile) *Nascita di una nazione*, e l'anno seguente gli ritagliò un piccolo ruolo anche nell'episodio babilonese del monumentale *Intolerance*. Passato nel '13 a lavorare per la Universal, due anni dopo Wally firmava un vantaggioso contratto per la Lasky Famous Players, poi Paramount, casa di produzione per la quale avrebbe interpretato una sessantina

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di film, spesso diretto da registi di vaglia come De Mille, William Desmond Taylor, James Cruze, Sam Wood e Allan Dwan, accanto ad attrici quali Ann Little (la sua partner più frequente), Kathlyn Williams, Ora Carew, Wanda Hawley, Anna Quirentia Nilsson, Grace Darmond, Lila Lee, Bebe Daniels, Lois Wilson, Agnes Ayres, Gloria Swanson, Elsie Ferguson; molte di queste pellicole, purtroppo, sono andate perdute. Dando prova di grande duttilità, egli impersonò ora un coraggioso aviatore (*The Firefly of France* di Donal Crisp, '18) ora un truffatore ravveduto (*The Love Burglar* di Cruze, '19), un ballerino e business-man (*The Dancin' Fool* di Wood, '20), un attivo capocantiere (*The Hell Diggers* di Frank Urson,'21), un giovane pittore di talento (*Rent Free* di Howard Higgin, '22), un pugile in lizza per il mondiale (*The World's Champion* di Phil Rosen, '22), un dandy catapultato nel duro ambiente degl'immigrati italiani (*Thirty Days* di Cruze, '22), uno stravagante ex soldato suonatore di sassofono, strumento che apprese a suonare davvero bene (*Clarence* di De Mille, '22). Ma il ruolo in cui più si produsse, e che gli diede la maggior popolarità, fu quello del pilota automobilistico (*The Roaring Road* di Cruze, 1919; *Double Speed* e *Excuse My Dust* di Wood, '20; *Too Much Speed* di Urson, '21; *Across the Continent* di Rosen, '22); Wally adorava le macchine: gli piaceva guidarle a tutto sprint ma anche trafficare coi loro motori, come il più consumato meccanico. Queste interpretazioni fecero di lui il primo 're di Hollywood', in anticipo di oltre dieci anni su Clark Gable. Le donne stravedevano per il suo *sex appeal* (basti dire che l'allora sconosciuta Clara Bow, futura diva dei tardi anni Venti, un giorno a Brooklyn attese otto ore pur di vederlo), gli uomini impararono dal suo esempio a indossare camicie coi colletti morbidi. Lui però era modesto e legatissimo alla moglie, che gli diede il figlio Wallace Reid Jr. (1917-90); mentre della figlia adottiva Betty Mummert (1919-67), qualcuno presume fosse frutto d'una sua relazione adulterina. Il 2 marzo del '19, diretto nell'Oregon con la troupe per le riprese del film *The Valley of the Giants* di Cruze, Wallace rimase seriamente ferito in un pauroso incidente ferroviario presso la cittadina di Arcata, in California: incredibilmente, il vagone del treno su cui viaggiavano cadde da un ponte, rotolò per una quindicina di metri e si abbatté su un lato; Wally subì una profonda lacerazione al cranio, un taglio in un braccio fin quasi all'osso e altre ferite alla schiena. Nelle ben dodici ore di attesa per l'arrivo dei soccorsi, anziché preoccuparsi di se stesso, egli si spese per alleviare le sofferenze degli altri feriti. Oggi, un incidente del genere avrebbe costretto la compagnia a sospendere la lavorazione del film, ma allora non funzionava così: e per farlo resistere ai dolori lancinanti che lo pigliavano durante i ritmi spesso massacranti del lavoro, con scarsissima coscienza medica ma chiarissima logica mercantile il povero Wally venne letteralmente imbottito di morfina. Tale assurda pratica si protrasse anche in seguito (Reid interpretava allora non meno di otto film all'anno!), fino a renderlo suo malgrado dipendente dalla droga. Ciò nondimeno, egli tentò di riprendersi e disintossicarsi, tentò stoicamente di resistere a tale assunzione: tutto fu inutile. Notizie sul suo abuso di questa sostanza cominciavano a circolare negli ipocriti ambienti benpensanti di Hollywood, già scossi da sequele di scandali; tra l'altro, l'intossicazione di cui soffriva minacciava di sciupargli il fisico. L'ultimo giorno di lavorazione di *Nobody's Money* di Wallace Worsley (film che uscì solo dopo la morte dell'attore, con altro titolo e un nuovo protagonista, Jack Holt), al termine delle riprese egli urtò una sedia e si accasciò sul pavimento, piangente; venne portato in una clinica di Los Angeles, dove un dottore tentò di curarlo sottoponendolo a un regime assai discutibile, che non diede buon esito: finché dopo sei settimane, disperata, la moglie lo fece trasferire in un sanatorio privato, dove il 18 gennaio del '23, a soli trentun anni, Wally si spense tra le sue braccia. Dorothy, che l'adorava, reagì alla tragedia con rigore e dignità: non solo denunciò alcuni presunti amici del marito che l'avevano indotto all'uso della morfina, ma nelle interviste parlò senza reticenze del grave problema di lui, e quell'anno stesso coprodusse e interpretò (con James Kirkwood Sr. e Bessie Love) il film *Human Wreckage* di John Griffith Wray, storia di un drogato che combatte la propria dipendenza, dove nella sequenza finale ella si rivolse agli spettatori chiedendo loro di aiutarla nella lotta contro i narcotici; per pubblicizzare il film intraprese un tour che toccò varie città degli Stati Uniti; fondò inoltre un sanatorio per il recupero dei tossicodipendenti. Più tardi, divenne anche un'apprezzata regista; ma non si risposò mai. Oggi, una stella sulla Walk of Fame ricorda Wallace Reid, il primo idolo di Hollywood. La sua storia, rievocata in un documentario del 1980 dove fu intervistata anche la sua antica partner Gloria Swanson, pochi anni fa ha ispirato due illuminanti biografie.

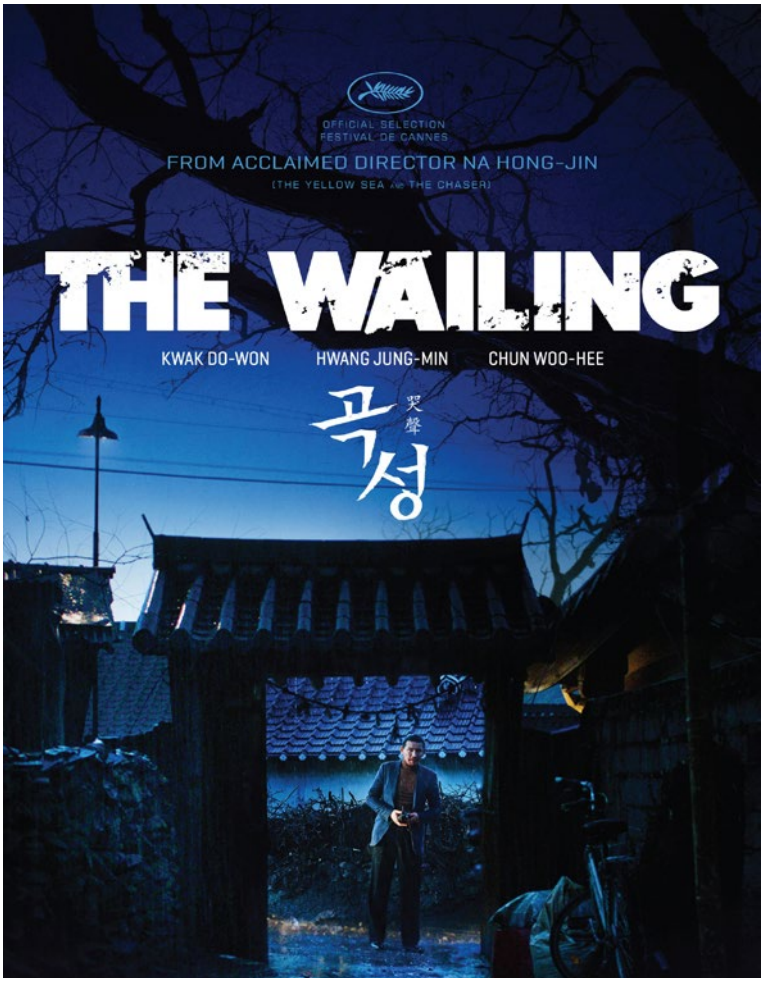
Reid Wallace con moglie e figlio (ca.1920)

Virgilio Zanolla

Goksung - The Wailing: la presenza della perplessità totale

Giacomo Napoli

La pellicola di Na Hong-jin è del 2016 ed è stata assolutamente ricoperta di complimenti e premiazioni (in tutto parliamo di ben 25 tra nominations e awards!), finendo ben presto per venir considerata un'opera a dir poco magistrale dalla critica internazionale. Mi permetto di dissentire quasi del tutto. Certo, i suoi pregi, questo film definito come appartenente al genere horror, li ha. La fotografia, tanto per cominciare, è di una purezza e al tempo stesso di una maestosità che non ha niente da invidiare ad un esteta come Luchino Visconti. La regia è fluida e molto sapiente; nonostante il tipico tempo dilatato dei film orientali (si parla di circa due ore e mezza di montato) il film si lascia guardare con una discreta attenzione complessiva. Gli attori, per quanto semi-sconosciuti al di fuori della Corea del Sud, sono impegnati, convincenti e molto ben diretti. Ma non basta un impianto visivo eccellente e un grande lavoro di produzione (con decine di ore di girato) per risollevare un'opera che dovrebbe spaventare e che invece finisce per provocare a malapena un'indefinita angoscia, stemperata più volte da cadute incomprensibili nel grottesco involontario, con trovate da commedia demenziale che letteralmente non si possono guardare. Il titolo originale era già confuso di suo (non si sa minimamente perché) dato che alle volte appariva come "The strangers" – gli stranieri, ed altre come *The wailing* – il gemito. Nell'indecisione, a livello globale è stato rinominato *Goksung – la presenza del diavolo*. La trama è semplicissima quanto inspiegata: un misterioso straniero giapponese che sembra passare le giornate a pescare, appare un giorno nella cittadina di Goksung. Da quel momento comincia a diffondersi una strana pestilenza che tramuta le persone più semplici e insospettabili in feroci assassini-suicidi. Il protagonista, un poliziotto di provincia involontariamente "fantozziano", ridicolo e incapace, comincia ad interessarsi seriamente all'epidemia che infuria attorno a lui solo quando sua figlia contrae il morbo che altro non è se non una sorta di possessione diabolica che tramuta gli esseri umani in zombie senza cervello assetati di sangue. Il giapponese pare essere il responsabile di tutto e uno sciamano viene ingaggiato per esorcizzarne la diabolica presenza... ma il rituale magico fallisce a causa di una trovata talmente banale che mi rifiuto di descriverla qui e gli eventi precipitano rapidamente mostrando allo spettatore un'ulteriore presenza sovrannaturale dalle dubbie intenzioni: una ragazza spettrale che sembra essere contrapposta al demone-pescatore. Cosa sarà mai? Un angelo? Un fantasma? E lo sciamano sarà veramente dalla parte dei buoni? Che cosa fa la Chiesa davanti a questa epidemia infernale? Il giovane prete nipote del collega del protagonista, riuscirà nel suo intento di esorcizzare a sua volta il diavolo giapponese? In un susseguirsi di incongrui colpi di scena, inframezzati da tremende cadute in un apparente clima demenziale, il film procede inesorabile fino al suo incomprensibile finale, lasciandosi dietro una sensazione di grande frustrazione. Certo, bisogna dire che si tratta di una pellicola coreana; il metro di giudizio deve essere adeguato a quella cultura e nessuno dice il contrario, però ci sono a mio avviso delle componenti fisse che non vengono rispettate o che vengono stravolte secondo una mentalità aliena persino rispetto al background animista locale (che invece funzionava tanto bene in film di ben altra costituzione, come "Two sisters"). La scena del rituale sciamanico, ad esempio, è da antologia per quanto riguarda il livello filmico generale (quindici minuti filati nei quali il bravissimo attore finisce per impersonare realmente uno sciamano tradizionale, tenendo banco da solo e rischiando un embolo per lo sforzo) ma dal punto di vista stilistico non va oltre il piano documentaristico: mi sembrava di guardare un servizio del National Geographic, mancava solo la voce narrante in sottofondo. Il protagonista stesso, attore certamente dotato, per qualche ragione viene ridotto ad una sorta di parodia umana per la gran parte del film e questo non giova nel tentare di prenderne sul serio le sgangherate azioni, da quella di nascondersi sotto la scrivania per la paura (sic!) a quella di organizzare una spedizione punitiva sanguinaria, armato di pale e forconi. Certamente è chiaro che la Corea del Sud vede il Giappone come un pericolo atavico dalla seconda Guerra Mondiale in poi (e sotto questo aspetto, la pellicola ha una sapore aspramente politico) ma da qui a vedere "lo straniero" come il diavolo in persona, in una sorta di grottesca paranoia xenofoba, il passo è lungo. Intenzione del regista era di creare un'opera assolutamente originale; ci è pienamente riuscito, ma a mio parere in senso non positivo. Comunque, in qualsiasi modo la vogliamo mettere, si tratta di un film horror che non fa paura, non terrorizza e anzi scade spesso nel comico involontario (l'erborista colpito dal fulmine ne è un esempio) quindi, per quanto mi riguarda, non si tratta di un'opera riuscita. Nel contesto di una sperduta provincia coreana forse la trama verrebbe correttamente recepita e compresa ma a livello occidentale è praticamente incomprensibile e non bastano gli scadenti effetti speciali della post-produzione a tramutare un mascherone in un fantasma raccapricciante, o un vecchio travestito da diavoletto con le corna nel principe delle tenebre. Un consiglio: se non siete fanatici del cinema orientale evitate di sprecare due ore e mezza cercando di capire il significato di "Goksung", ve lo suggerisco io in due righe: il male domina il mondo e si nasconde dietro molti volti, tutti brutti e tutti portatori di ansie e di instabilità. Un film che lascia estremamente perplessi nel suo voler dire tutto senza dire nulla.



Giacomo Napoli

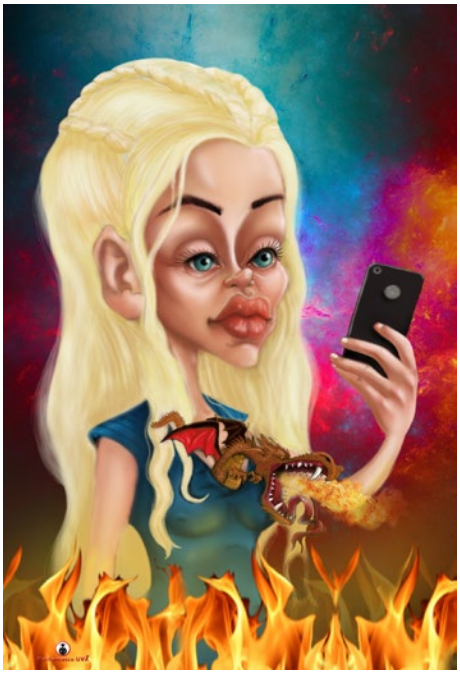
Mostre

Il Trono di Spade (Game of Thrones)

7 stagioni | 67 episodi | La serie TV più seguita al mondo (e non trascurata da Pierfrancesco Uva)

Arya Stark

Cersei Lannister



Madre dei Draghi Targarien

Jon Snow

Tyrion Lannister

Una mostra in preparazione di Pierfrancesco Uva

La Casa di Carta: Crimine o Resistenza?

Ilaria Lorusso

Se vi chiedessi di pensare ad un luogo obiettivo di una rapina probabilmente vi verrebbe subito in mente una banca, una gioielleria o un qualsiasi altro tipo di negozio. Se vi chiedessi di spiegarmi anche solamente cosa significa il concetto stesso di rapina, mi rispondereste senza pensarci due volte che consiste nel rubare, appunto, oggetti materiali o denaro che non ci appartengono. Sono concetti automaticamente evocati, plasmati da quello che sentiamo ogni giorno al telegiornale, dal nostro quotidiano, ma più di tutto dalle immagini con cui il mondo cinematografico ci bombarda sin dagli albori. Per questo motivo se dovessi consigliarvi *La Casa di Carta*, una serie tv che ha come protagonista della storia proprio una rapina, non ne sareste così entusiasti, lì su due piedi. Il fatto è che *La Casa di Carta* non ci racconta una rapina qualsiasi; basti pensare che l'obiettivo del colpo è la *Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*, la Zecca Spagnola. Una squadra di otto rapinatori (Berlin, Tokio, Mosca, Denver, Nairobi, Helsinki, Oslo e Rio), guidati dall'anonimo Professore, vi farà irruzione armata fino ai denti senza effettivamente rubare nulla nel senso tradizionale del termine. Certo, il denaro c'entra, ma questo non viene semplicemente prelevato da cassette di sicurezza e caveau. Il piano è un altro, semplice nella sua assurdità: rimanere chiusi all'interno dell'edificio il più a lungo possibile, con 67 ostaggi meticolosamente individuati e studiati in precedenza, per stampare più banconote possibili, fino ad un ammontare massimo di 2400 miliardi di euro secondo i calcoli del Professore, una cifra impensabile, che nessuno di noi avrebbe mai potuto immaginare nemmeno di sentire. L'edificio blindato dall'interno e tempestivamente assediato dalla polizia diventa come un mondo parallelo, un limbo in cui il tempo è dilatato e diventa davvero denaro, mentre fuori dalle sue mura si combatte una guerra manichea tra gli agenti di polizia guidati dall'ispettora Raquel, da una parte, e il Professore dall'altra, anche se nel susseguirsi degli eventi diventa sempre più difficile distinguere i confini di ciò che è bene e ciò che è male. Grazie a un lavoro di sceneggiatura (quasi sempre) magistrale tòpoi visti e rivisti e poco originali – rapinatori che agiscono alla Robin Hood, l'inseguimento tra guardie e ladri, l'identificazione dello spettatore con i criminali grazie alla loro inaspettata umanità – vengono dotati di una sfumatura adrenalinica nuova capace di tenerci incollati allo schermo pur di capire fin dove si spingeranno le

macchinazioni del Professore, la follia fredda e paradossalmente razionale di Berlin o la disperazione di Tokio nel salvare il suo (quasi) amore per Rio. E accanto a colpi di scena e scene d'azione si distenderà, man mano che la serie va avanti, una mappa geografica delle emozioni e dei comportamenti umani, creata grazie a continui flashback sulla vita dei rapinatori, fatti per spiegare le motivazioni che li hanno portati verso questa impresa monumentale e senza speranza, e alle scene che ci mostrano i rapporti che si vengono a creare tra e con gli ostaggi stessi. *La Casa di Carta* è un prodotto che stupisce perché ci permette di ridare vitalità ad elementi televisivi scontati e banali, probabilmente anche grazie al fatto che ci troviamo di fronte ad un'altra serie in cui non prevale la lingua l'inglese, ma in questo caso lo spagnolo, che dona una nota romantica e sensuale alla trama. Probabilmente però, l'idea degli sceneggiatori era di creare qualcosa in più rispetto a quella che dopotutto è, a conti fatti, un'altra crime serie tra le tante, nonostante i pregi che la distinguono rispetto alle altre. L'eco di *Bella Ciao* suggerisce l'immagine dei rapinatori come i nuovi partigiani, una resistenza contro il sistema economico che usa le sue stesse contraddizioni – la possibilità di convertire banale carta in soldi, il motore del nostro mondo, semplicemente stampandoci sopra – come atto non semplicemente criminale ma politico, per esprimere dissenso verso una società corrotta e materialista. Eppure, sebbene brevi accenni a questo tema siano presenti, questo non viene affatto elaborato e rimane nell'ombra, facendo apparire scene che potrebbero avere un grande significato all'interno della trama come semplici gag o intermezzi senza valore. Ciò va attribuito ad una lacuna narrativa da parte degli sceneggiatori? È ancora troppo presto per dirlo, almeno per chi non ha visto la versione spagnola della serie, malamente manipolata da Netflix, con tutta probabilità per questioni di marketing. Sì, perché la piattaforma streaming, volendo forse omaggiare il Professore e la sua massima "il tempo è denaro", ha deciso di tagliare gli episodi (originariamente circa 70 minuti ciascuno) così da ricavare qualche stagione in più. Se durante tutta la serie questo stratagemma non si avverte minimamente, il peso di questa scelta si riversa completamente sulla puntata finale, che dovrebbe lasciare con il fiato sospeso mentre in realtà è molto più scialba di tante altre, e sull'enigmatico messaggio rivoluzionario forse latente nel testo della canzone antifascista. Per chiarire questi dubbi, non ci resta che aspettare i nuovi episodi in uscita il 6 aprile, sperando di non dover constatare che Netflix ha davvero peggiorato una delle crime serie più interessanti degli ultimi tempi.

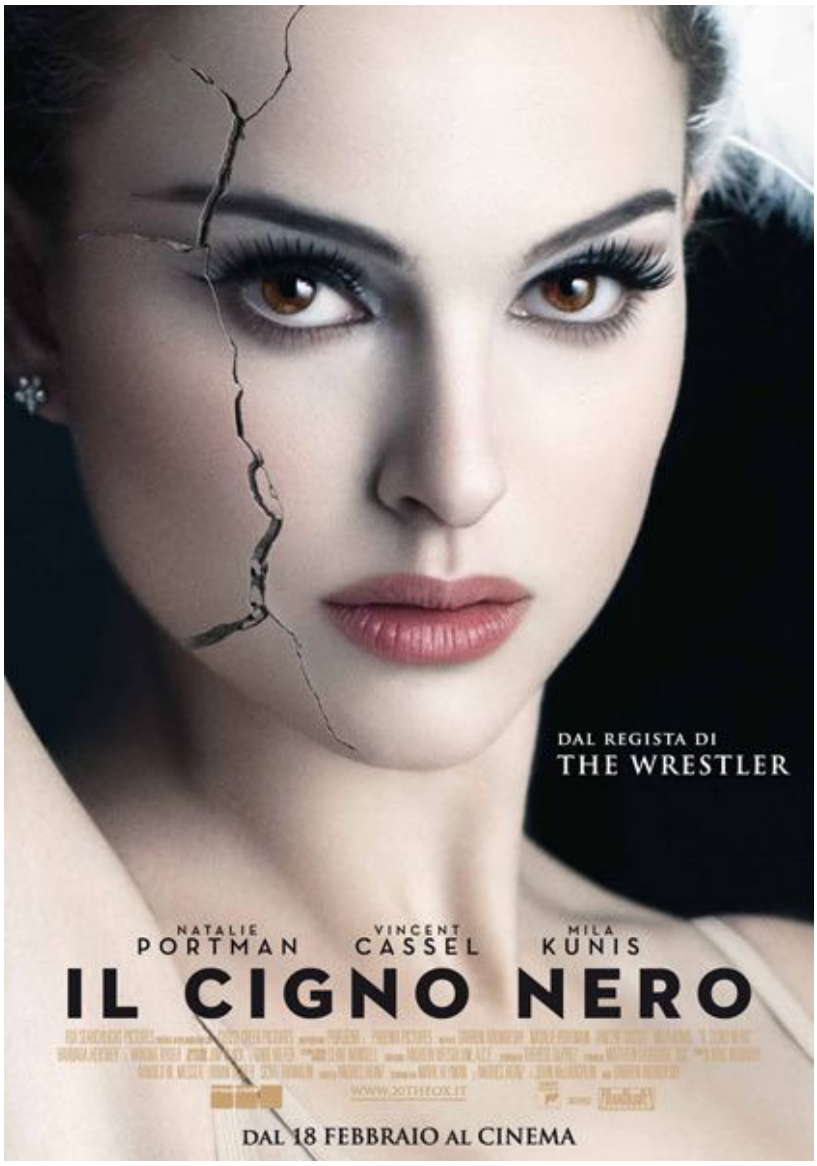
Ilaria Lorusso

Il cigno nero. Quando l'arte incontra l'arte

Una splendida Natalie Portman tra drammi ed esaltazioni

Giacinto Zappacosta

Le musiche di Pyotr Ilyich Tchaikovsky, compositore russo dalla forte impronta classicheggiante, come pure le plastiche movenze di ballerine che si impegnano con grazia, non sono lo sfondo delle scene, mero abbellimento a completare o commentare il dipanarsi della storia, quanto parte coessenziale dell'azione filmica. Potremmo dire che senza quelle arie così coinvolgenti, ed in mancanza di quei continui rimandi alla bellezza di corpi che occupano lo spazio durante le prove o il palcoscenico dinanzi al pubblico, *Il cigno nero*, di recente riproposto dalla Rai, non avrebbe quell'esito d'incanto che ha saputo creare il regista Darren Aronofsky. La splendida interpretazione di Natalie Portman, che, nel fluire di svariate situazioni, dalla gioia più infantile alla più cupa infelicità, dalla illusione alla subitanea disillusione, dalla malattia mentale all'impegno di un'artista, così nella trama, brama visceralmente l'assegnazione della parte, si adegua a situazioni opposte e mutevoli, sostenendo gran parte dell'impianto del film. Da non sottovalutare l'apporto di Vincent Cassel, attore non protagonista. L'una, la Portman, che interpreta una ballerina di danza classica vessata nell'intimo da uno sdoppiamento della personalità, e l'altro, Cassel, che dà vita alla figura del direttore artistico, sono inseriti, assieme ad altri personaggi, all'interno di un delicato e precario equilibrio psicologico, spesso alterato e compromesso, in cui si agitano passioni inconfessabili, invidie, stati morbosi, allucinazioni e miserie umane di ogni tipo. Eppure, questa umanità così variegata, così persa, riesce a produrre uno spettacolo teatrale che, nella scena finale del film, riscuoterà l'applauso pieno e convinto del pubblico presente in sala. Si fondono quindi, a dare corpo unitario alla pellicola, tratti umani disparati ed in conflitto tra loro, così come ballo, sceneggiatura, interpretazione e musica si esaltano in un risultato finale che per davvero onora l'arte. Le medesime crisi esistenziali della protagonista, che sfociano in situazioni immaginarie vissute con angoscia, fino ad atti di autolesionismo, sono la stura per introdurre lo spettatore attraverso le pieghe più recondite dell'animo, libero, nella malattia psichiatrica, di produrre esso stesso scene e situazioni che si sovrappongono al reale e, quasi, lo annullano a beneficio dell'immaginazione pura, astratta, proiettata in un contesto scevro dei condizionamenti propri della vita reale. Nina, difatti, vive, nel profondo, una sorta di esistenza parallela che, traendo da quella effettuale, la modifica e la amplia a proprio piacimento. Anzi, quando il sottile gioco psicologico, in un'abilità che potresti definire manzoniana (la mente corre alle vicende, in parte simili, della monaca di Monza), giunge alle sue estreme conseguenze, in un susseguirsi di parvenze e di lucidità, sempre più rara, lo spettatore, dinanzi allo schermo, perde il senso della alterità, che viceversa dovrebbe essere netta, tra proiezione della mente, l'imago, e l'esistere che, per comodità linguistica, potremmo definire concreto. Il ritmo della sovrapposizione dei due piani, si fa, specie sul finire, sempre più drammatico ed incalzante, in una prospettiva sostenuta con sapienza e sicura tecnica dalla regia, dalla sceneggiatura e dagli attori. Tale peculiarità richiama un ambito, per chi è aduso a frequentare gli autori del recente passato, troppo spesso dimenticato, di chiara impostazione pirandelliana (*Sei personaggi in cerca d'autore*, per esempio), nell'incontro, o scontro, tra i diversi piani, la finzione e il suo contrario, che, in fin dei conti, compongono una medesima realtà. Addirittura, Pirandello, nell'opera citata, ci descrive un personaggio silente come "scontroso" dietro la maschera che gli nasconde il viso. È la rappresentazione scenica che traspare senza indugio e senza ostacolo ad incontrare la fantasia di uno spettatore che abbia l'animo disposto. La stessa maschera che Nina indossa e smette a piacer suo per l'intera durata del film. Il cui sbocco, per la meraviglia di chi ha sufficiente preparazione e predisposizione a seguire una produzione di non facile contenuto, è nella perfetta riuscita del balletto che viene presentato al pubblico in un teatro. Ne fanno fede, come già detto, gli applausi a scena aperta tributati con convinzione. Quasi che l'arte debba necessariamente pascersi di pazzie ed esaltazione, intima sofferenza, contrasti e bassezze di ogni tipo, queste ultime puntualmente evidenziate scena dopo scena. E non importa, tutto sommato, se tali bassezze si siano concretizzate o se siano frutto delle allucinazioni che accompagnano la vicenda umana di Nina. Eccoti quindi la bellezza artistica, compendio di aggraziati gesti resi da giovani donne in elegante tutù e di musiche tratte da un repertorio di prim'ordine, che affonda le proprie radici nel disagio estremo. È, forse, volendo ampliare l'orizzonte, il dramma della storia, segnata dalla sua capacità di produrre il bello nonostante tutto. Nonostante se stessa.



Giacinto Zappacosta

A cent'anni dalla nascita

Ingmar Bergman: Il silenzio di Dio e dell'uomo

I grandi temi indagati dal regista svedese in una cinquantina di film. Da Il settimo sigillo a Fanny e Alexander

Mario Dal Bello

Dio è muto. Il pastore luterano Thomas celebra meccanicamente nella chiesa del villaggio, presenti poche persone. Si sente abbandonato da Dio: ha perso la moglie e la fede. Non riesce a consolare un pescatore, che si suiciderà, nè ad accettare un nuovo amore. In *Luci d'inverno* (1962) la fotografia in bianco-e-nero dice il freddo dell'anima. E' il sagrestano storpio che offre una luce: forse il dolore più grande del Cristo nella Passione è stato quello espresso nel grido di abbandono da Dio? Il pastore è d'accordo. Ora lui può vivere nella luce acuta di quel grido?. Il cavaliere che torna dalle crociate, senza fede, nel *Settimo sigillo* (1957, premiato a Cannes) gioca una partita a scacchi con la Morte. "Voglio che Dio mi parli,mi tenda una mano", chiede. E la Morte: "Il suo silenzio non ti parla?". E' il dramma del cavaliere (cioè di Bergman). L'uomo riuscirà a salvare dalla morte una gioiosa famiglia di saltimbanchi, ma non sè stesso: essa continua la sua danza macabra nel mondo tormentato da malattie e violenze. Tra ricordi di arte medievale, si snoda l'inquieto racconto-dramma sull'assenza di Dio e sul tragico destino umano. Il senso angoscioso della vita, così attuale, viene scavato senza riserve da un autore che lo vive in prima persona. Bergman cresce infatti in una famiglia difficile, il padre pastore luterano severo, la madre anaffettiva: a diciott'anni se ne va di casa, studia arte e letteratura a Stoccolma, in fretta emerge come regista teatrale (i drammi psicologici di Strindberg) e cinematografico (*Kris*, 1946 e *Prigione* 1949), in cui indaga la crisi dei rapporti interpersonali. E' negli anni Cinquanta che il suo cinema si afferma a livello internazionale. Nel '58 *Il Posto delle fragole* ottiene l'Orso d'oro al festival di Berlino. E' un lavoro che sfianca il regista: alla fine deve ve-

"Fanny e Alexander" Fanny och Alexander (1982)

nire ricoverato in una clinica. Il motivo è chiaro. Il film racconta la storia dell'anziano medico Isaak che rivede la sua vita, mentre viaggia con la nuora a ritirare un premio, accogliendo un gruppo di giovani in macchina. Bergman, a 37 anni, fa già un bilancio della sua e nostra vita. Nel road movie tra l'onirico e l'espressionismo quotidiano, tornano i temi cari al regista: il rimpianto di una giovinezza perduta, l'analisi di rapporti familiari freddi (quello dell'autore col proprio padre, irrisolto), la solitudine amara. Eppure, la presenza dei giovani è capace di ridare un soffio di speranza al vecchio che ora comprende ciò che non ha mai avuto come padre, cioè l'amore verso i suoi simili. Il ricordo del "posto delle fragole" ossia fuor di metafora degli anni dove credeva all'amore, si ripresenta e alla fine la tristezza e l'angoscia lasciano il posto ad un timido sorriso di speranza. Bergman continua con altri film, oscillando tra lirismo e un pessimismo quasi cosmico . E' una poesia drammatica che il regista riversa in opere come *Il Volto* (1959) sull'illusione dell'arte, *Come in uno specchio*, Oscar 1962, formidabile indagine, attraverso la vicenda di una famiglia in vacanza, sui grandi temi dell'arte, della trascendenza, la malattia e Dio, rappresenta oniricamente come un ragno gigante. Da *Scene da un matrimonio* a *Sussurri e grida* (1973) sino all'ultimo film *Fanny e Alexander* (1982), Bergman scandaglia pure la vita di coppia (si è sposato cinque volte, ha avuto otto figli) e quella familiare, spesso a livello autobiografico, nel desiderio del ritorno all'innocenza infantile, alla sua purezza di visione delle cose e del mondo. Sotto questo aspetto la sua versione de *Il flauto magico* (1975) di Mozart fa rivivere l'equilibro tra cinema teatro e musica nell'anelito verso la luce per uscire dalle "assenze" che tormentano l'uomo. Creatore solitario - ha vissuto nell'isola di Faro -, di scrittore, regista teatrale e televisivo, Bergman, scomparso nel 2007, lascia un'arte che parla di vita e di morte da parte di un cercatore della verità. Tremendamente attuale.

Mario Dal Bello

"Luci d'inverno" Nattvardsgästerna (1963)

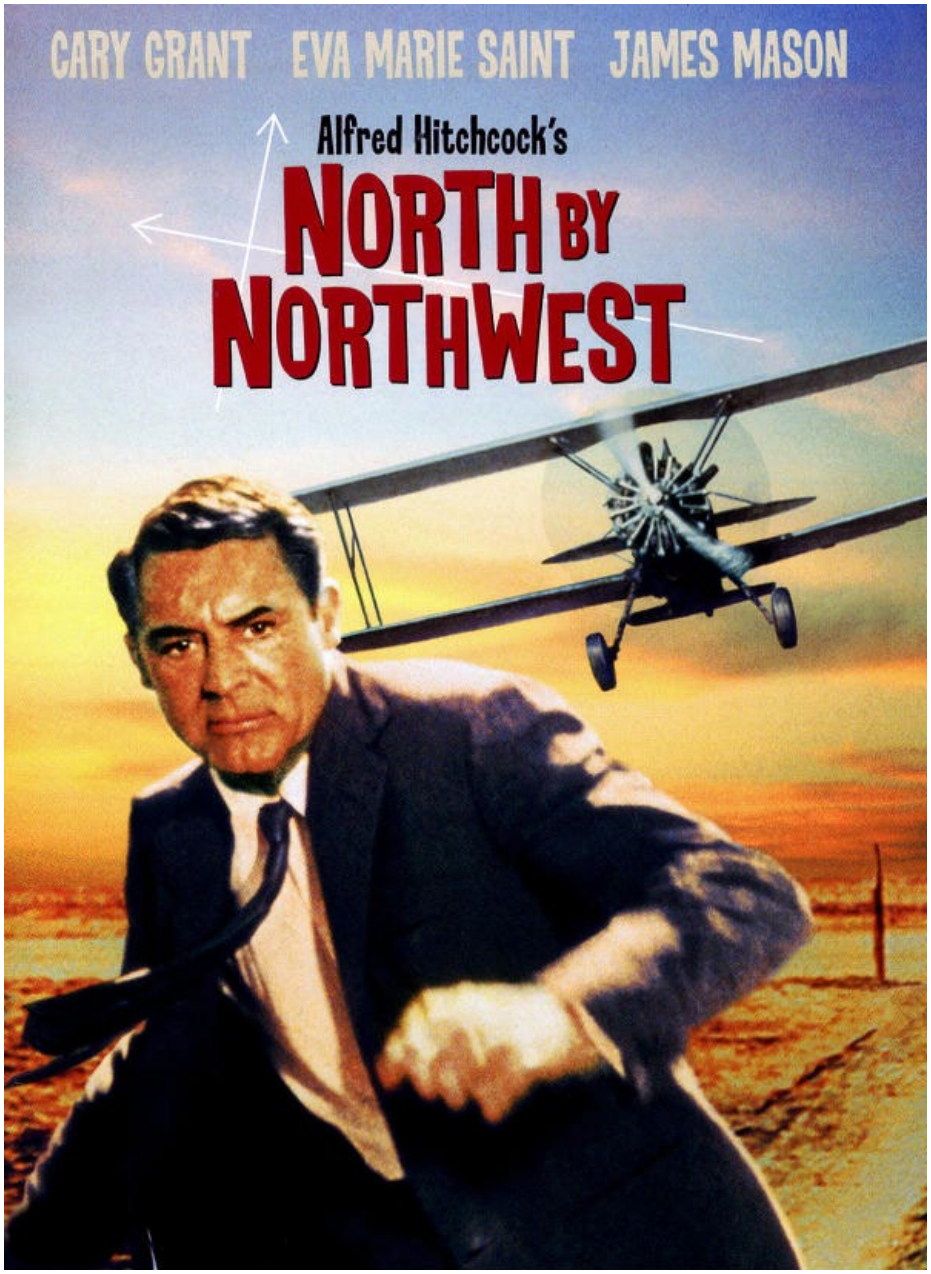
"Il posto delle fragole" Smultronstället (1957)

"Il volto" Ansiktet (1958)

"Sussurri e grida" Viskningar och rop (1972)

Intrigo internazionale di Alfred Hitchcock (1959)

Giuseppe Previti



Un uomo, l'agente pubblicitario Roger Thornill mentre è nella hall di un grande albergo di New York, è avvicinato da due uomini che in malo modo lo affrontano e lo portano via in auto. Dovrà incontrare un certo Towsend che inizia a interrogarlo con l'evidente intento di farlo eliminare. Ma Towsend riesce a convincerli che hanno sbagliato persona e così viene liberato. Avverte la polizia che però sottovaluta la denuncia, oltre tutto trovando la villa apparentemente senza niente che possa avvalorare il racconto di Roger. Allora Thornill inizia a indagare per conto suo e trova il vero Towsend, un diplomatico dell'Onu, ma questi viene ucciso dagli uomini del misterioso personaggio che ha interrogato Roger, facendo in modo che lui figuri come il colpevole dell'assassinio. Allora Thornill fugge in treno verso Chicago, e una donna misteriosa, Eva, lo aiuta a sfuggire all'FBI che gli è alla calcagna. Lei, che lui capisce implicata nel complotto, gli procura un incontro con Kaplan la mente della storia in cui si stava trovando implicato. Ma viene attirato in un casto campo deserto dove un aereoplanino prima di schiantarsi al suolo tenta più volte di ucciderlo. Torna in città e pedinando Eva trova Kaplan a una seduta d'asta e qui si fa talmente notare per interventi sgarbati che la polizia lo arresta, e così riesce a salvarsi. Verrà messo a contatto con un pezzo grosso della Cia che gli rivela che lui si è trovato al centro di una trama ordita per smascherare un gruppo di spie, e gli rivela anche che Eva è una agente infiltrata della Cia. Roger capisce che la donna è in pericolo, corre alla villa per salvarla. Infatti Eva, di cui lui si è innamorato, è ormai stata scoperta e Kaplan vuole farla uccidere. I due fuggono, Eva ha con sè le prove dell'attività di spionaggio di VanDamm e i suoi uomini. E ci sarà lo "storico" finale con i due che fuggono sul monte Rushmore, dove su trovano i volti scolpiti dei presidenti degli Stati Uniti. Un film che ribadisce l'importanza del regista inglese di nascita ma ormai americano di elezione nella storia del cinema. Il titolo originale è "North by Northwest" riferendosi alle varie collocazioni geografiche che caratterizzano la trama da New York al Nordovest al Sud-Dakota dove lo sceneggiatore Ernst Lehmann rivela che Hitchcock coronò il suo sogno di realizzare una scena di inseguimento tra i versanti del monte Rushmore e anzi voleva dare al film il titolo " L'uomo sul naso di Lincoln". Ci è sembrato necessario raccontare la storia di questo film e anche dei suoi principi ispiratori. Si può dire che forse questo è il più hitchcockiano dei film del grande regista. Intanto un concentrato di suspense e di mistero, poi "il gioco", ecco il gioco della doppia identità, ecco la figura dell'innocente incastrato in un "gioco" più grande di lui, il gioco dell'amore vissuto tra paura e desiderio, ecco i giochi delle spie (i microfoni nascosti in una statuetta), e poi il gioco dei suoi tipici doppi sensi sessuali. Ma il film è anche un atto di dedizione del regista inglese verso questa nuova patria che lo ha accolto, ed ecco le immagini del Palazzo di vetro, i Grattaceli, gli aereoporti, i treni, le grandi pianure sconfinate, il monte dei Presidenti. La pellicola è una corsa contro il tempo di un uomo qualunque scambiato per una spia, che rischierà più volte la vita (celeberrima la scena dell'inseguimento di un aereo in uno sconfinato campo di mais). Hitchcock è stato assolutamente un genio della macchina da presa, qui ha girato una spy-story con i toni più vari possibili dalla commedia al musical alla suspense al dramma. E poi c'è il rapporto con le donne, l'attonita madre (Sessie Royce Landis), la bella e carnale spia Eva Kendall (Eve Marie-Saint) che seduce il nostro con gesti, movimenti allusivi e doppi sensi in cui Alfred Hitchcock è maestro. Va pure detto che in questa che dovrebbe essere una spy-story, il regista non ricorre al buio tipico di queste storie, qui addirittura abbiamo grandi spazi o spazi sempre affollati aperti. E significativo è anche il contrasto tra le strutture mastodontiche messe a fuoco (le grandi ville, i faccioni dei presidenti) e le piccole dimensioni dei protagonisti. E chiudiamo con un altro doveroso elogio a quel grande attore che è stato Cary Grant, il "simpatico" per antonomasia.

Giuseppe Previti

Peppino Mendes: un illustre catanese caduto nell'oblio

"Paroliere" di celebri canzoni quali Fiorin Fiorello e Tango della Gelosia

Orazio Leotta

Giuseppe Mendes, detto Peppino, era nato a Catania nel 1892. Fu prolifico autore di versi soprattutto negli anni venti/trenta del secolo scorso e contribuì, spesso fiancheggiato dall'amico e collega Vittorio Mascheroni, a veicolare negli anni antecedenti al secondo conflitto bellico mondiale a melodie disincantate e leggere, colonna sonora di un'Italia che cercava di mascherare i problemi e che trovava rifugio in quelle canzonette che potevano rimandare a un amore, a un ballo appassionato o a ironizzare su fatti di cronaca ma anche, Celentano ante-litteram, a porre l'accento sulla nostalgia verso la campagna in una società che pian piano tendeva ad accentrarsi nelle città con mire finanche di Impero (Africa Orientale e quant'altro). La sua canzone più popolare fu *Fiorin Fiorello*, pubblicata nel 1939, ma composta qualche anno prima; essa è ritenuta tutt'ora una delle canzoni più popolari del panorama musicale nazionale etichettata nell'ambito del filone folk. Nata in un primo tempo come una ninna nanna fu successivamente arricchita da riferimenti alla disillusione dei contadini e alla loro delusione provata dall'impatto con la città ed alla, nella fattispecie, volontà di non spezzare un amore messo a dura prova (...se qualche pena l'amor ci dà, fa come il vento che in un momento poi passa e va). Cantata per primo da Alfredo Clerici, fu un successo strepitoso anche oltreoceano; così come in seguito Domenico Modugno sarà considerato Mr. Volare, Clerici divenne negli USA Mr. Fiorin Fiorello. In seguito se ne appropriò il reuccio Claudio Villa procrastinandone il successo anche negli anni successivi alla guerra e sul finire del secolo scorso perfino il tenore Luciano Pavarotti la introdusse nel suo repertorio dei suoi concerti in giro per il mondo, da solo o assieme a José Carreras e Placido Domingo che componevano il celebre trio di tenori. La canzone la si può ascoltare anche seguendo la visione di uno dei capolavori di Luchino Visconti, ovverosia *Ossessione*: è canticchiata da Clara Calamai, che ne storpia le parole, in una scena chiave del film, facendo trapelare la sua insoddisfazione di moglie e una latente ironia. Ma prima di *Fiorin Fiorello*, nel 1930, era stata la volta di *Tango della Gelosia* scritta dal nostro Mendes e musicata da Vittorio Mascheroni. Il successo pieno di questa notissima hit si ebbe più tardi, nel 1960, quando a interpretarla fu l'americana Connie Francis (titolo in lingua inglese *Jealous of you*) tanto che ne divenne successivamente (nel 1981) un film che mutuò il titolo da quello della canzone. Protagonisti Monica Vitti, Jenny Tamburi, Diego Abatantuono e Philippe Leroy. Molteplici furono i successi di Peppino Mendes fra i quali occorre citare anche *Come una sigaretta* e *Ziki-Paki Ziki Pu* (musiche di Mascheroni), *Un Cuore* (Lato B di *Buongiorno Tristezza* nella versione ripresa da Claudio Villa), *Piccerella*, *O ciuccio e a ciuccia*, *Il tango delle Foglie* per lo più composte nella sua seconda "patria" che fu la città di Napoli ove si spense nel 1978.

Orazio Leotta

Questo film è comunista, non deve vincere! Lizzani, Pratolini e il potere DC

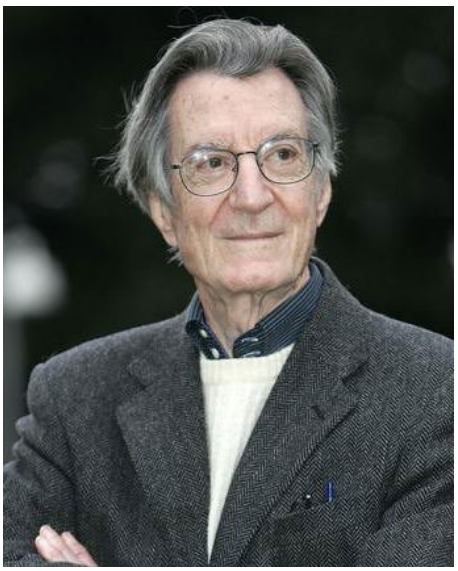
Marino Demata

Poco più di due anni fa si è tenuta, nella splendida cornice della Limonaia di Palazzo Strozzi a Firenze, la serata conclusiva di un ciclo di celebrazioni dedicate a Vasco Pratolini e la nostra Associazione Rive Gauche-Festival è stata invitata con l'occasione a presentare e proiettare il film "Cronache di poveri amanti", salutato al termine della proiezione con un lungo applauso. L'occasione è stata propizia per fornire una serie di informazioni, osservazioni, spunti critici, che solo per la ristrettezza dei tempi non furono più ampi ed analitici. In effetti molto ci sarebbe stato ancora da dire e da osservare e da offrire alla riflessione di un pubblico attento e curioso. Stiamo parlando di una miniera di aneddoti, di riflessioni, di osservazioni dovute ai ricordi e alla penna di Pratolini e dell'autore del film, un regista da noi molto amato, Carlo Lizzani. Quest'ultimo è stato non solo un grande regista ma anche un ottimo scrittore di cinema. Sotto quest'aspetto una delle ultime fatiche di Lizzani è stata la organica raccolta e la messa a punto di suoi saggi sul cinema uscita nel 2007 con i tipi della casa Editrice napoletana "Liguori Editore" col titolo significativo "Cinema, Storia e Storia del cinema". Il libro è prezioso non solo perchè contiene le osservazioni di un gruppo di studiosi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

– e direi soprattutto – perchè contiene in appendice alcuni articoli e riflessioni inedite del regista, oltre che idee e propositi, frutto di una mente che non ha mai cessato di ideare nuovi progetti cinematografici. Tra questi progetti mi ha particolarmente colpito la sua idea di girare un film-collage tratto dai suoi stessi film, in cui descrivere la storia d'Italia dell'intero secolo XX. Potrebbe sembrare una bizzarria, ma non lo era, perchè Lizzani probabilmente sarebbe stato l'unico regista in grado di riscrivere cinematograficamente la storia d'Italia attraverso le sequenze dei propri film, che, partire dall'inizio del secolo, senza alcuna idea prestabilita, seguono curiosamente passo dopo passo le vicende del nostro Paese attraverso personaggi di fantasia, ma talvolta anche personaggi tratti dalle cronache. Nella sua intervista collegata a tale iniziativa editoriale è molto esplicito a riguardo e parla di "una antologia di sequenze tratte dai miei film attraverso la quale raccontare il Novecento ed anche la fine dell'Ottocento (si potrebbe partire da una sequenza de *L'amante di Gramigna* dove si intravede già la tematica de brigantaggio), poi gli anni 10 e 20", e proprio a descrivere gli anni 20 "ci sono due miei film significativi, *Cronache di poveri amanti* e *Fontamara*. Nel primo "si vedono i primi anni del fascismo, il 1925 nel microcosmo di una viuzza di Firenze, via del Corno..." Lizzani va avanti e completa il suo pensiero sorretto da una filmografia che lo vede instancabilmente presente in tutti gli snodi più importanti della storia del nostro Paese ed anche nei fatti di cronaca più significativi. Ricordiamo che il suo primo film, *Achtung! Banditi!* a sua volta una raccolta di episodi tratti dal periodo della Resistenza e che naturalmente più che mai si incastra in questo progetto. Quando Lizzani pronuncia queste parole sembra consapevole della difficile realizzabilità di questo progetto cinematografico, la cui prima idea era venuta a Sergio Amidei, sceneggiatore dei film neo-realisti di Lizzani, e che rimane – egli stesso lo dice – "uno di quei sogni che tutti i registi hanno nel cassetto di film progettati e mai realizzati, poiché c'è difficoltà spesso ad avere le sequenze di tutti i film a causa del fatto che spesso sono dei privati a detenerne i diritti, per averli acquistati magari a delle aste o in altro modo." Resta tuttavia questo ideale legame tra un film e l'altro, quale ideale riscrittura della storia d'Italia attraverso le immagini dei suoi film. In questo contesto, un posto speciale lo ha sicuramente il suo quarto lungometraggio, *Cronache di poveri amanti*, non solo per il periodo che tratta, ma soprattutto per il modo col quale viene da Lizzani sviluppato, tanto che per molti (e siamo tra



questi) si tratta del vero capolavoro del regista. E' il primo film tratto da un romanzo di Pratolini, del quale lo scrittore rimane molto soddisfatto, al contrario di ciò che accadrà col secondo film, *Le ragazze di Sanfrediano* per la regia di Valerio Zurlini, col quale i dissapori durerano anni e si placheranno solo con la trasposizione cinematografica di *Cronaca familiare*. In un primo tempo, poco dopo la scrittura del romanzo, nel 1947 la regia del film fu affidata a Luchino Visconti e per questo troviamo Pratolini indaffaratissimo a venire su e giù da Napoli, dove viveva, a Roma, per incontrare il grande regista. Che poi lo portò a Parigi con sé per alcuni importanti sopralluoghi, allorchè sembrava che il film potesse decollare grazie ad una produzione francese. Alla fine non se ne fece nulla e il progetto fu messo nel cassetto. Soltanto alcuni anni dopo la regia fu affidata a Carlo Lizzani, reduce dal gran successo del film resistenziale Achtung! Banditi!. E dire Carlo Lizzani significava anche dire "Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici", vale a dire quello strumento democratico, aderente alle Lega delle Cooperative, che si poneva come antagonista dei grandi produttori "capitalisti". La Cooperativa aveva portato al successo Lizzani con *Achtung! Banditi!* ed ora si trattava di scegliere un secondo film su cui puntare. Fu scelto *Cronache di poveri amanti* e probabilmente fu proprio questa scelta a determinare la nascita del film che altrimenti, probabilmente, non si sarebbe mai fatto. Siamo nel 1953, sei anni dopo la pubblicazione del romanzo e dei primi tentativi di tradurlo in film con la regia di Visconti. C'è da dire che in reatà Pratolini troverà nel mite ed equilibrato Lizzani il partner ideale per la regia delle *Cronache*. Si trattava del primo film in assoluto tratto dai suoi romanzi, e questo offrì a Pratolini una imperdibile occasione per precisare "sul campo" il reticolato dei rapporti tra letteratura e cinema: tra lui scrittore e letterato e sempre lui amante del cinema, da quando si arrampicava sui tetti di un cinema periferico di Firenze per vedere clandestinamente i suoi film preferiti. Precisazioni che sul piano teorico Pratolini aveva già abbozzato in un saggio del 1948, "Per un saggio sui rapporti fra letteratura e cinema." (per inciso la bellezza e l'interesse dei romanzi di Pratolini oscura quella che è una interessantissima e non sempre ben conosciuta attività di saggista, nella quale lo scrittore ebbe modo di pervenire ad apprezzabilissime intuizioni teoriche e ideali). Ora la lavorazione del film gli offriva la possibilità di confrontare le sue convinzioni teoriche con i fatti e i

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

personaggi ripresi dalla macchina da presa. Quale è la forza (ed anche il limite) del cinema? Quella di "rendere assoluto, irripetibile, e di imporre, finanche un battere di ciglia. Ciò che la pagina scritta affida alla capacità fantastica ed emotiva del lettore, l'immagine sullo schermo subito materializza: ogni figura, ogni ambiente, ogni gesto... Il romanzo accumula fatti e circostanze servendosi delle parole: ha quindi bisogno, per esistere, che il lettore gli presti la complicità della propria immaginazione.... Dalla descrizione anche più minuziosa dell'aspetto, della fisionomia di un personaggio, ciascun lettore ne deduce...un'immagine sua propria a seconda della propria capacità fantastica, delle proprie abitudini, della propria natura, per cui esistono tanti volti di Renzo e Lucia quanti sono coloro che ne hanno imparata la storia... Al contrario il film presenta bello e ottenuto il risultato di questa mediazione...Lucia è questa Lucia..." E per tornare alle Cronache, Milena ha il dolce sorriso e i bei capelli biondi di Antonella Lualdi", ecc... La sceneggiatura di *Cronache di poveri amanti* fu affidata a Sergio Amidei, il miglior sceneggiatore del neo-realismo e neo-realista è il libro e neo-realista è il film: i personaggi sembrano a loro volta spettatori degli eventi che la realtà snoda davanti ai loro occhi. E la realtà è quella del periodo del fascismo (siamo nel 1925) visto attraverso il microcosmo di una piccola strada di Firenze nella zona di Santa Croce, ove è forte lo spirito antifascista, che si scontra con il potere rappresentato da personaggi che non esitano a fare del male fino alle estreme conseguenze. Film eminentemente politico perché proprio il 1925 rappresenta per Firenze uno dei periodi più difficili della sua storia, causa l'arroganza del potere fascista, che Pratolini e Lizzani ben mettono in luce. Dice Pratolini: "Vinsero i fascisti perché furono i più forti e i più decisi, ma vinsero soprattutto perché erano meglio armati e il Bargello era con loro e li lasciava impuniti...". La crudeltà dei fascisti fiorentini è stata leggendaria. D'altra parte con un atto molto significativo, due anni prima, nel 1923 il Consiglio Comunale di Firenze aveva conferito la cittadinanza onoraria a Benito Mussolini, revocata poi solo (sembra impossibile un tale ritardo!) nel 2009! Il film di Lizzani fu impreziosito dalla presenza di Marcello Mastroianni, al suo primo ruolo non comico, che con la sua misurata recitazione dissipò ogni dubbio e perplessità di chi non lo avrebbe voluto nel film per il suo non essere fiorentino. Lizzani è bravo in questo film a cogliere l'ottimismo di Pratolini, che, quando scrisse il romanzo, nel 1947 era convinto della vittoria in Italia dei progressisti e del Partito Comunista. Il film è del 1954, allorchè molte illusioni in tal senso erano cadute, ma Lizzani, Comunista anch'egli, volle rispettare del romanzo lo spirito, le idealità e il suo senso di ottimismo e di speranza. Il film fu presentato a Cannes con grande successo, a tal punto che Cocteau e Luis Bunuel (il primo Presidente della Guria e l'altro autorevolissimo membro), ne avevano già decisa la vittoria finale e il primo premio assoluto. La notizia arrivò subito ai dirigenti governativi DC italiani, che si recarono dal direttore del festival Jean Cocteau, chiedendo che il film non venisse premiato per ...non fare avanzare i Comunisti. Lizzani stesso ci ricorda questo triste e sciagurato episodio, che certo non fa onore al Governo italiano, nel corso del Convegno fiorentino del 1985 su Pratolini e il cinema. Cocteau ebbe l'ingrato compito di comunicare a Pratolini che il film non sarebbe stato premiato, pur meritandolo, per non creare un incidente diplomatico. Pratolini ricorda l'episodio e soprattutto di essere stato chiamato dal grande Cocteau "chère confrère", dichiarando che a quelle parole così affettuose ed amicali provò solo una grandissima emozione e un grandissimo piacere, dimenticando l'amarezza per un primo premio a Cannes sfumato solo per un odioso intervento del potere politico. Un boicottaggio in piena regola da parte del Governo del Paese nel quale il film stesso era stato realizzato! Ma non fu l'unico: il Governo impedì l'esportazione del film all'estero, che viceversa era attesissimo in molti Paesi. Questo altro incredibile atto, determinando una mancanza di introiti sui quali si faceva affidamento, fece nascere gravi difficoltà finanziarie e in pratica la crisi e la fine della Cooperativa dopo appena due film. Quella cooperativa della quale Pratolini, d'accordo con Lizzani, era orgoglioso, intravedendone le grandi potenzialità: in una lettera a Bilenchi, citata nella raccolta di saggi "Cronache di poveri amanti. Pagine di celluloide" (pag.120), Pratolini esclama che la Cooperativa serve "proprio per realizzare film progressivi e antifascisti, ma anche artistici e spettacolari naturalmente! Il concetto è questo, teorico ma che stiamo dimostrando di poter rendere pratico: staccare la cinematografia italiana dalla dittatura dei produttori normali e affidarla ad organismi che prima dell'affare pensino al contenuto e al significato morale, storico e, si capisce, politico dei film."Certo è che, premio o non premio, Cronache di poveri amanti resta uno dei capisaldi della letteratura neo-realista usciti dalla penna di Vasco Pratolini ed il capolavoro di Lizzani, che ne traduce in modo perfetto l'idealità e lo spirito, resterà per sempre nelle storia dei migliori film italiani. Non è un caso che uno storico del cinema italiano tra i più attenti e documentati, Gian Piero Brunetta, definisce questo film come il più maturo dei film di Lizzani, a sua volta definito il regista più "Hemingwaiano del cinema del dopoguerra, uno dei più duttili e capace di cambiare registri e livelli", possedendo " un senso del racconto basato sulle ellissi, sul ritmo, sulla rappresentatività della azione." (Brunetta: Cent'anni di cinema italiano, vol 2, pag.124, Laterza 1991).

Anna Maria Ferrero con Marcello Mastroianni

Antonella Lualdi (Milena) e Gabriele Tinti (Mario) "Cronache di poveri amanti" (1954) di Carlo Lizzani

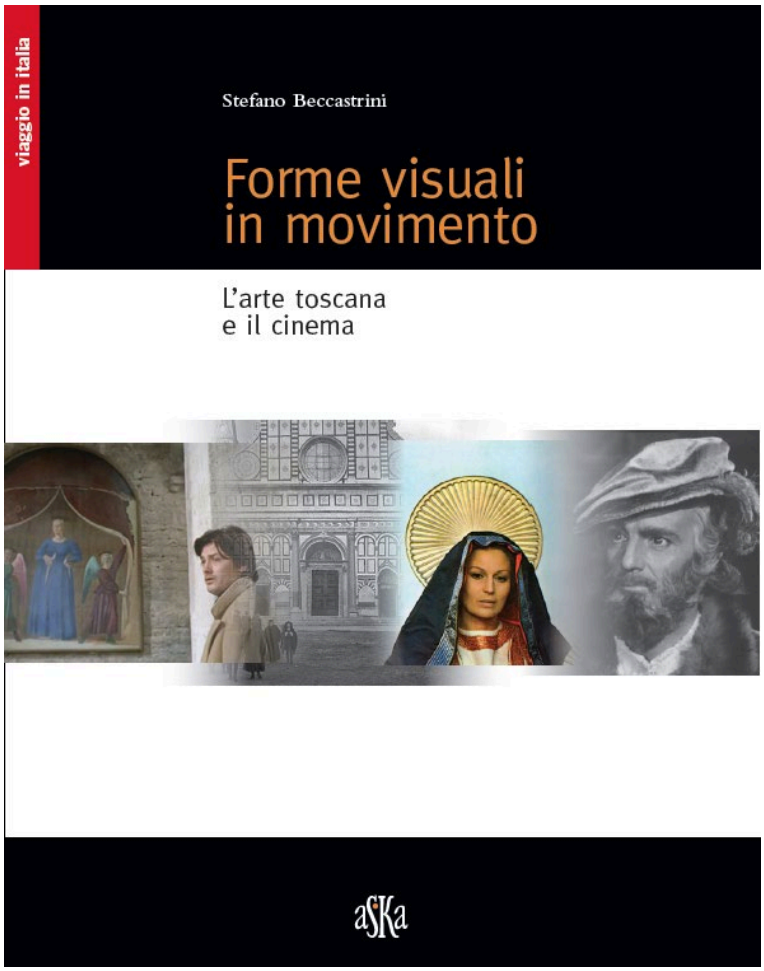
Marino Demata

Abbiamo ricevuto

Forme visuali in movimento

L'arte toscana e il cinema

di Stefano Beccastrini



Prefazione

libro di Stefano Beccastrini ha il grande pregio di offrire un quadro sistematico ed esauriente del rapporto tra cinema e pittura in toscana. Ove per tale rapporto non si intende semplicemente il citazionismo, che in qualche caso rischia di diventare in alcuni registi una sorta di vezzo, oppure un omaggio a questo o quel pittore. Beccastrini in realtà si sofferma maggiormente su quei registi per i quali il richiamo alla pittura è qualcosa di spontaneo, perché essi hanno una formazione ed una sensibilità che li spinge a girare film nei quali, pur se lo volessero, non potrebbero fare a meno di tenerla presente. In questo contesto assume un ruolo assolutamente centrale, nel ragionamento di Beccastrini, il modo di fare cinema di Pasolini. Uso non a caso questa espressione (il modo di fare cinema), con la quale, ne sono certo, l'Autore di questo bellissimo libro sarà d'accordo, perché in Pasolini l'influenza della pittura, mutuata per tramite di qual grande maestro che è stato il Longhi, suo professore all'Università di Bologna, è stata di tale portata da informare di sé tutte le sue opere cinematografiche. Anche al di là e perfino "contro" le sue intenzioni. Come è il caso de "Il Vangelo secondo Matteo". Lo confessa con grande franchezza lo stesso regista in una bella intervista a due voci, assieme all'amico Bernardo Bertolucci, pubblicata sui "Cahiers du Cinema" n. 169 dell'agosto del 1965: "Nel film ci sono troppi riferimenti culturali alla pittura: questi riferimenti sono miei, sono quelli di un uomo colto – e ho cercato di evitarli il più possibile. Ma se ne trovano lo stesso: il ricordo di Piero della Francesca, di Masaccio, del Pollaiolo, questo magma di ricordi che diventano citazioni, dunque segni di cultura, ecc. Ma la presenza dell'uomo del popolo, che crede, permette di ricondurre tutti i miei riferimenti a un denominatore comune a tutti e due: il riferimento a Piero della Francesca è allo stesso livello di un riferimento a Carlo Levi, livello di un certo sguardo realistico, semplice, idealizzato, come quello dell'eroe di un romanzo popolare nel senso in cui lo intendeva Gramsci." Devo confessare che amo moltissimo questo passaggio della bella intervista ai "Cahiers du Cinema": in poche righe è condensata una tale ricchezza di concetti, che meriterebbero essi soli una serie di commenti e riflessioni che andrebbero inevitabilmente ben al di là dello spazio solitamente concesso ad una Prefazione. Rimando alle pagine di questo libro, ove Beccastrini si sofferma con impareggiabile maestria congiunta a raro equilibrio, proprio su quei concetti. In breve, Pasolini si lamenta con se stesso per i troppi riferimenti alla pittura presenti ne "Il Vangelo secondo Matteo". Quasi inevitabile, perché si tratta di un "magma", patrimonio della sua formazione culturale. Una formazione culturale che non solo spinge spontaneamente il regista ai "troppi riferimenti culturali alla pittura" di cui si lamenta, ma che rende diverso, originale e del tutto particolare il proprio modo di fare cinema in generale. Questo deve portarci a considerare che per Pasolini più che per qualunque altro regista vale la definizione del cinema come perenni "Forme visuali in movimento", per usare il bellissimo titolo di questo libro, mutuato dalla definizione di quel grandissimo appassionato di pittura e di cinema, che è stato Carlo Ludovico Ragghianti. D'altra parte in molte occasioni Pasolini ci ha ricordato che il suo cinema deriva dalla pittura, oltre che dalla necessità di sperimentare nuovi linguaggi e nuovi modi di comunicare. Infine, sempre su Pasolini, molto presente in questo libro, e facendo un passo indietro, sono da apprezzare le centratissime notazioni dell'Autore su "La ricotta" e sul passaggio da quel meraviglioso "mediometraggio" a "Il Vangelo secondo Matteo". Mi permetterei solo di aggiungere che tra i due film c'è (oltre naturalmente a "La rabbia" e "Comizi d'amore ") un altro film, ancorchè mai girato, "Sant'Infame". Si tratta dell'unico tra i film progettati e poi non girato per propria scelta. Gli altri principali progetti cinematografici ("San Paolo" e "Porno-Teo-Kolossal") Pasolini avrebbe voluto fortemente girarli, ma purtroppo non riuscì a farlo. A mio giudizio "Sant'Infame doveva costituire una sorta di prosecuzione de "La ricotta", con una critica frontale all'ipocrisia del mondo borghese e della Chiesa. Sembra la prosecuzione della illuminante scena, ben esaminata da Beccastrini, della corsa dei baldanzosi rappresentanti di una borghesia votata a valori individualistici e goderecci verso il ricco buffet sotto le tre croci. Pasolini stesso ci fornisce il soggetto di questo film mancato, che è la storia di una santificazione costruita per così dire a tavolino, attraverso la simulazione e l'ipocrisia, che porteranno alla soluzione da parte del protagonista dei problemi della vita quotidiana attraverso il suo inganno di santità. Perché in questo caso Pasolini rinunciò al progetto (che poi ritornerà sotto altre spoglie nel "Decameron", nell'episodio di Ser Ciappelletto)? Secondo me perché Paolini aveva esaurito la fase degli attacchi frontali contro i suoi bersagli consueti, la società borghese e la Chiesa come istituzione e, dopo il soggiorno ad Assisi, ritenne probabilmente che la critica più forte che si potesse rivolgere al mondo borghese e alla Chiesa consisteva nel far rivivere in un'opera cinematografica il vero messaggio di Cristo, che di per sé rappresenta un indice puntato contro di essi. E qui soccorrono le belle pagine di questo libro sul perché della scelta di Matteo, parzialmente disattesa solo per le bellissime sequenze del

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Discorso della Monagna, sul carattere del Cristo Pasoliniano, ove non c'è traccia – ci ricorda giustamente Beccastrini – né di demistificazione né di umanizzazione, ma semmai di orrore e dolore per la tragedia degli umili e degli oppressi di questa terra e ansia di riscatto e volontà di morire per essi. Caratteri che non manca di sottolineare lo scrittore più amico di Pasolini, Alberto Moravia. Su un altro versante, non si può non sottolineare la validità della ricostruzione fatta dall'Autore della genesi che ha portato alla realizzazione di "Senso" di Luchino Visconti, con il ruolo fondamentale avuto dalla Suso Cecchi D'Amico – una delle più grandi firme tra gli sceneggiatori del cinema italiano di quel tempo – che aveva inviato a Visconti il testo della novella di Boito, nella certezza che la storia avrebbe intrigato non poco il grande regista, da sempre impegnato a descrivere con passione i momenti di decadenza e di crisi di un'epoca. La Cecchi D'amico (e forse anche il suo famoso padre, come ci ricorda Beccastrini) avrà un ruolo primario nella sceneggiatura del film, assieme ad altri fior di sceneggiatori di cui Visconti amava circondarsi. Il sodalizio tra Visconti e la Cecchi D'amico non si sciolse mai e tra l'altro – sia detto per inciso - portò i due con grande passione a trascorrere mesi in Francia alla ricerca delle location più appropriate per realizzare il progetto del film su "La recherche" di Proust. Un progetto, a proposito dei film sognati e mai realizzati, a cui credevano e tenevano moltissimo entrambi. L'Autore si sofferma giustamente sulle influenze presenti in Senso e pienamente percepibili sia della pittura dei Macchiaioli, sia dell'opera di Giuseppe Verdi, poste opportunamente sullo stesso piano nell'ispirazione che riescono ad offrire al regista. Infine, in queste note necessariamente sparse e diseguali, mi piace ritornare indietro alla bella Introduzione di Beccastrini. Allorchè molto opportunamente cita Antonio Costa, docente di storia del cinema all'Università di Bologna a proposito della necessità del cinema di mantenere un giusto equilibrio tra "vocazione figurativa e una narrativa, tra la passione dell'immagine e il gusto dell'intreccio." Salvo, a seconda della sensibilità dei registi, far prevalere l'uno o l'altro aspetto. Il libro di Beccastrini, in tutto il suo percorso, è anche lo sviluppo di queste affermazioni. E in ogni caso un'opera come questa, che ha il suo focus soprattutto nell'aspetto figurativo, è opportuna perché implicitamente porta acqua al mulino di un dibattito che, personalmente, mi appassiona molto e che viene da lontano. Intendo dal cinema muto, ove tutto era vocazione figurativa e la narrazione e l'intreccio dovevano per forza di cose essere resi esclusivamente attraverso le immagini. Questo non significa che dopo l'epoca del muto la narrazione si sia espressa solo attraverso la parola e il dialogo. Questo è avvenuto, nel cinema americano, nei registi più mediocri, nei mestieranti, anche se essi sono stati alla fine "collezionisti di Oscar", come li definisce un critico e poi regista che io amo moltissimo, Francois Truffaut. Mi riferisco al più grande libro sul cinema che mai sia stato scritto: "Il cinema secondo Hitchcock", cioè la famosa intervista a Los Angeles al grande regista inglese. C'è un passaggio nella bellissima Introduzione particolarmente illuminante per il nostro discorso, allorchè Truffaut sostiene che dopo il 1930 il cinema americano ha quasi del tutto disatteso la grande lezione proveniente dal cinema muto, di Griffith e degli altri grandi come Stroheim, Eizenstejn, Murnau, Lubitsch ed altri ancora. Il sonoro ha fatto dimenticare che sentimenti, sensazioni, moti dell'animo possono (e preferibilmente devono) essere espressi anche semplicemente attraverso le immagini, attraverso l'espressione di un volto, attraverso un gesto. A tal punto, dice Truffaut, che "se guardiamo a Hollywwod nel 1966, Howard Hawks, John Ford e Alfred Hitchcock ci appaiono i soli eredi dei segreti di Griffith." E a proposito di Hitchcock afferma che è "il solo cineasta in grado di filmare e di renderci percettibili i pensieri di uno o più personaggi senza ricorrere al dialogo." Perché il cinema, come sostiene Ragghianti, è essenzialmente arte figurativa. Ove io tenderei a sottolineare entrambi gli aspetti dell'espressione: arte e figurativa. E come tale non può che avere parentele molto strette con la pittura, che ritorna, al di là delle intenzionalità e del citazionismo, nel modo di fare cinema di tanti grandi registi. Che è poi il discorso che costituisce l'ossatura di questo bellissimo libro, che mi è stata data la felice opportunità di leggere ancor prima della sua pubblicazione.

Marino Demata
Presidente di Rive Gauche-Festival

Forme visuali in movimento

aSKa

L'arte toscana e il cinema

Il volume è dedicato ai rapporti tra il cinema e le arti figurative realizzate da artisti toscani (in quanto nati in Toscana o comunque "toscani di adozione", quali Leon Battista Alberti e Silvestro Lega).
Dal Medioevo a oggi, la Toscana ha contribuito in maniera assai rilevante alla storia dell'arte italiana: dalla rivoluzione giottesca a quella della prospettiva di Brunelleschi, Donatello, Masaccio, da quella macchiaiola al Novecento di Modigliani e di Rosai.
Il libro è suddiviso in due Parti: nella prima, *Artisti*, l'argomento riguarda le opere cinematografiche che Antonio Costa definisce *Biografie*; la seconda, *Iconologie*, tratta delle opere cinematografiche che si ispirano a una delle altre tipologie individuate da Costa, film sulla pittura o documentari d'arte (ossia opere cinematografiche incentrate su un ciclo di affreschi, un pittore, una scuola o uno stile).
Il titolo del libro, **Forme visuali in movimento**, è un'espressione di Carlo Ludovico Ragghianti che tende a definire la sua idea di cinema, arte visiva e molto legata alla pittura (da cui, del resto, direttamente deriva per il tramite della fotografia). È stato scelto per rendere omaggio a un profondo studioso d'arte che fu anche profondo studioso di cinema, autore di indimenticabili *critofilm* nonché uomo civilmente impegnato e dirigente della Resistenza in Toscana.

aSKa

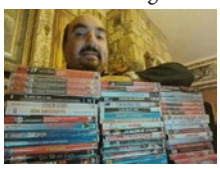
Autore ..... Stefano Beccastrini
Introduzioni ... Marino Demata, Maria Giovanna Cutini
Postfazione .... Francesco Galluzzi
Formato ..... cm 17x24
Pagine ..... 184 con 50 immagini stampate a in b/n.
Copertina ..... stampa a colori plastificazione lucida
Confezione ..... Brossura filorefe
Collana ..... Viaggio in Italia n. 21
Argomento ..... Cinema
Anno 2018
Prezzo ..... € 20,00
Codice ISBN 978-88-7542-304-9

aSKa Inprogress S.r.l. - Consulenza e Servizi per il Territorio
Via Nazionale 17 - Firenze - Italy
Tel./Fax 055 2654524 - info@askaedizioni.it
www.askaedizioni.it

Abbiamo ricevuto

Suspiria e dintorni. Conversazione con Luciano Tovoli

di Piercesare Stagni e Valentina Valente



Piercesare Stagni

Valentina Valente

Il libro è un viaggio. Nel caso di questo libro, come avviene per molte interviste, si è trattato di portare e lasciarsi portare attraverso persone, sguardi, idee, immagini o, più semplicemente, storie. Luciano Tovoli ci ha condotti attraverso quello che potrebbe apparire come il semplice racconto della realizzazione di un film, ma che si rivela invece come una vera e propria tranche de vie dell'autore e - attraverso il suo sguardo e i suoi ricordi - di chi ha lavorato con lui. La realizzazione di un film, infatti, segna un'epoca nella vita di chi vi partecipa; un'epoca che dura il tempo della realizzazione stessa, ma che dà anche un'impronta a ciò che direttamente la precede e che ha poi un'onda lunga, in questo caso lunghissima. Un lavoro che assorbe energie e nel quale si condensa la vita, come se i film ne scandissero il ritmo. I rapporti, le sinergie, le possibilità, le tensioni e le invenzioni che accompagnano questa creazione sono ciò che Luciano Tovoli ci ha regalato nel viaggio che sono state le entretiens con lui (come i francesi definiscono questo ibrido fra semplici interviste e più ampie conversazioni) e successivamente l'individuazione di una struttura per il volume. Anche per noi vedersi a casa di Luciano, conoscerlo e farsi conoscere per la realizzazione di questo libro ha rappresentato un'epoca. Gli appuntamenti per realizzare le interviste, i pranzi e le passeggiate parlando e discutendo ogni dettaglio erano il contesto che ci ha fatto accedere al mondo di *Suspiria*, una delle opere più importanti di Argento, che ha visto Tovoli confrontarsi con un genere nuovo e a lui quasi sconosciuto: l'horror. La dimensione visiva del film è spesso raccontata da Luciano Tovoli durante le sue generose masterclass e interventi sul suo lavoro da autore della cinematografia, ma nel libro abbiamo realizzato una ricostruzione puntuale di ogni tappa del percorso che ha portato a *Suspiria*: dal primo e stupefacente incontro con il cinema di Argento, prima, e con il regista stesso poi, fino all'eredità che il film ha lasciato nelle opere successive dell'autore della cinematografia. Abbiamo affrontato molti temi storici, estetici e tecnici. Già nel racconto dei provini da mostrare ad Argento, eseguiti in un teatro di posa abbandonato e realizzati con i fedelissimi proiettori Bruti, "in solitaria". Se ne evince la ricerca, per Suspiria, di un'impronta visiva in cui il colore non fosse usato in senso naturalistico o di superficiale "effetto", ma assumesse profondi significati psicoanalitici e forti valenze estetiche. Il rapporto con la pittura, la fotografia, il colore e la sperimentazione cinematografica è definito da Tovoli con numerosi riferimenti, da George Méliès a Henri Cartier-Bresson, dai Futuristi a Picasso, da Fritz Lang ai melodrammi in Technicolor, ma anche con riferimenti ai suoi amici fotografi di Piombino e ai luoghi in cui l'autore si è formato e ha maturato la sua passione per la luce e la fotografia. Infine, l'importante scelta del Technicolor Process 5 per la stampa è analizzata a fondo per le sue peculiarità e specifiche tecniche. Dopo aver attraversato tutta questa serie di riferimenti, il libro procede con l'analisi delle principali sequenze, raccontandone le scelte cromatiche e compositive, nonché le modalità di realizzazione: la prima iconica sequenza, l'arrivo di Susy in aeroporto e il viaggio in taxi, il primo assassinio, avvenuto nel salone della scuola di danza, il dormitorio provvisorio delle allieve, il tentativo di fuga e la terribile morte di Sarah, la scena con Flavio Bucci nella fredda Königsplatz di Monaco, le sequenze con la strega - Tovoli racconta al proposito una serie di interessantissimi trucchi visivi realizzati attraverso l'uso di cristalli e specchi - fino al finale, dominato da lampi di luce colorati di cui Tovoli svela ogni mistero. "Suspiria e dintorni" racconta, dunque, l'avventura della luce e del colore in un film intriso di passione per l'immagine, un'immagine che sa veicolare le forti sensazioni del cinema horror, pur mantenendo una ricerca visiva radicata ben al di là dei canoni visivi del genere. Oltre ad essere illustrato con fotogrammi a colori che seguono la cronologia del racconto, il libro è arricchito dalle illustrazioni della realizzazione di alcuni strumenti e momenti di lavoro, ad opera di Simone Lucciola che con passione e studio del dettaglio ha elaborato immagini che costituiscono parte integrante della lettura. Una lettura che, a detta dei nostri primi lettori, assomiglia ad un romanzo, ma veicola contenuti storici sul cinema, competenze e capacità inventive con la profondità e generosità di Luciano Tovoli.

Piercesare Stagni e Valentina Valente

Piercesare Stagni è storico del cinema e docente presso il Centro Sperimentale di Cinematografia Sede Abruzzo e l'International Film Academy. Dal 2015 conduce sul canale televisivo LaQtv la trasmissione Il cinema racconta. Ha curato diverse pubblicazioni ed è stato assistente di Francesco Rosi, e attualmente di Luciano Tovoli, in numerose conferenze e masterclass internazionali.

Valentina Valente è fotografa freelance, dottore di ricerca in Storia del Cinema (Università di Padova). È stata docente di Archivi cinematografici e Teorie del Cinema presso La Sapienza dove attualmente tiene un laboratorio di fotografa. Ha realizzato pubblicazioni su vari autori, saggi teorici sul cinema e sulle serie tv. Ha curato seminari e convegni.

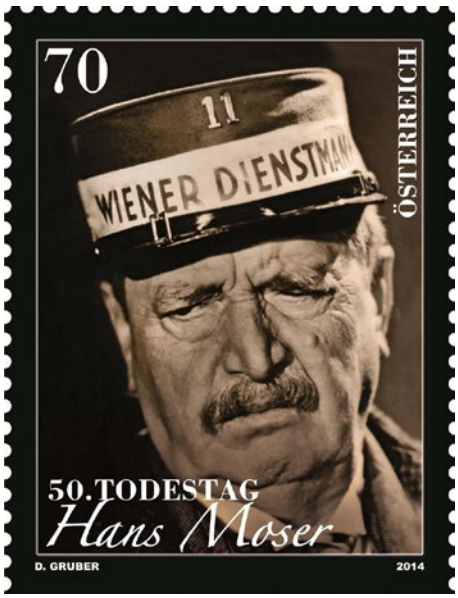
Info volume:
Suspiria e dintorni. Conversazione con Luciano Tovoli
a cura di Piercesare Stagni e Valentina Valente
(Artdigiland 2018) www.artdigiland.com
il libro è distribuito dall'editore su amazon.it
illustrato a colori con fotogrammi del film e illustrazioni di Simone Lucciola - copertina flessibile, 148 pagine
ISBN-10: 1909088277 - prezzo: 29.00 euro

Hans Moser, il volto brillante di Vienna

Grande caratterista e commediante di razza del cinema austriaco

Pierfranco Bianchetti

Interprete di oltre cento cinquanta film Hans Mose, austriaco di origine franco-ungherese adorato dal pubblico per la sua comicità irresistibile, nella sua lunga carriera è riuscito a passare indenne attraverso l'antisemitismo e il nazismo. Nato a Vienna il 6 agosto 1880 (vero nome Johann Julier), a diciassette anni calca già il palcoscenico recitando nel cabaret, nell'avanspettacolo e nel varietà fino a entrare nella compagnia di teatro del grande Max Reinhardt. Anche il cinema muto lo attrae, ma non gli offre grandi possibilità. Poi come altri suoi colleghi si trasferisce nella Germania nazista, dove la possibilità è maggiore dopo la fuga all'estero di diversi artisti ebrei. Attivo prima sotto la Monarchia austro-ungarica e poi nella prima Repubblica austriaca, l'attore solo nel 1921 dopo un lungo tirocinio raggiunge il vero successo grazie alla sua verve divertente ed empatica e al suo aspetto bonario. L'avvento del sonoro non costituisce per lui un problema, ma anzi lo aiuta a farsi conoscere dal pubblico che affolla le sale cinematografiche. Nel '33 ottiene una particina in *Angeli senza paradiso*, 1933, diretto dal mitico Willi Forst poi notissimo regista austriaco al suo debutto dietro la macchina da presa. L'avvento del nazismo (Moser è sposato con una donna ebrea) che ha incorporato l'Austria al Terzo Reich, potrebbe creargli dei problemi, ma l'intervento diretto di Goebbels lo salva aiutato dall'enorme popolarità acquisita presso il grande pubblico dovuta al suo stile recitativo unico e originale basato soprattutto "su una mobilissima mimica facciale, dagli occhi in particolare, e sul linguaggio, il famoso farfugliare, originalmente causato da una deformazione della laringe" come scrive Giovanni Spagnoletti tra i maggiori esperti italiani del cinema tedesco nella nota di presentazione del bel ciclo televisivo dedicato da Raidue del novembre 1990 a Hans Moser a cura di Nedo Ivaldi. Nel 1940 è protagonista di *Sette anni di guai*, di Max Marischka, il viaggio di uno scrittore ungherese convinto di essere vittima del malocchio e del suo fedele domestico e nello stesso anno è sul set di *Caffè viennese*, storia di Ferdinand, capocameriere di un locale a Vienna, innamorato della proprietaria Christine Lachner corteggiata anche da un losco individuo, il barone Brelowski, noto giocatore d'azzardo e casanova. Nel 1941 E.W. Emo lo dirige in *L'amore non paga dogana* nel quale interpreta un ligio doganiere incaricato di bloccare al confine un appaltatore. Nel dopoguerra la sua popolarità è al massimo grazie alla sua capacità di rappresentare



sul grande schermo "l'uomo comune, reduce dalla prima guerra mondiale, piccolo di statura e modesto di ceto, pieno di preoccupazione e affranto dalle delusioni, che esternava bonariamente nei suoi borbottii con strizzante occhio e arguta mimica" (Ugo Casiraghi l'Unità 28 giugno 1991). I suoi personaggi, uomini di mezza età e anziani, piccoli borghesi alle prese con le ingiustizie del mondo che sopportano con umorismo e buon senso, sono parte essenziale del cinema austriaco dedito esclusivamente all'evasione e all'intrattenimento. Tra '49 ancora Willi Forst lo vuole per *Ragazze viennesi* ambientato nella Vienna di Strauss e girato negli ordinati studi Wien Film nel sobborgo viennese di Sievering, un musical a colori di grande piacevolezza cui seguiranno altre pellicole sempre a colori, *Quarto fanteria*, 1955 di Ernst Marischka con una giovanissima Romy Schneider e tre opere di Franz Antel, *Manovre imperiali*, 1954, *Il Congresso si diverte*, 1955 e *Il ballo dell'imperatore*, 1956. La carriera di Hans Moser proseguirà praticamente fino alla sua scomparsa avvenuta a ottantaquattro anni il 19 giugno 1964. Purtroppo a differenza del nostro Totò valorizzato da Pasolini con *Uccellacci e uccellini* un anno prima della sua morte, l'attore non avrà la possibilità di essere riscoperto da un cinema più colto come quello del *Giovane Cinema Tedesco* di Alexander Kluge che a metà degli anni Sessanta rivoluzionerà la cinematografia della Germania. Hans Moser, "interprete della verità", come lo ha definito Max Reinhardt, si è comunque guadagnato uno spazio importante nella storia del cinema austriaco- tedesco. La leggenda narra, come ricorda ancora Spagnoletti, che nel 1924 Charlie Chaplin avesse visto e acquistato per gli Stati Uniti uno sketch con Moser, *Il becchino*, ma che impressionato dalla sua resa scenica dubitasse di poterne eguagliare l'interpretazione. A questo grande caratterista e commediante di razza milioni di spettatori di lingua tedesca hanno un debito di riconoscenza per averli fatti sorridere soprattutto negli anni del nazismo.

"Quarto Fanteria" (1955) con Hans Moser e Romy Schneider di Ernst Marischka

Pierfranco Bianchetti

Bari International Film Festival - Bif&st IX edizione 21 - 28 Aprile 2018

Adriano Silvestri

Il Bif&st si articola in oltre 300 eventi, a partire da sette Anteprime internazionali, in serata di gala al Teatro Petruzzelli. La lista dei titoli selezionati verrà annunciata nella conferenza stampa a Roma il prossimo 13 Aprile. La sezione "Panorama internazionale" presenta, invece, in concorso dodici film che provengono da tutto il mondo, e che saranno proiettati ogni pomeriggio nello stesso Teatro. Tra le novità si segnala l' anteprima mondiale della nuova versione di *Ultimo Tango a Parigi*, film che è stato restaurato in 4 K dal grande autore della fotografia Vittorio Storaro, grazie al Centro Sperimentale di Cinematografia, e sarà proiettato il 28 Aprile alla presenza di Bernardo Bertolucci. Altro evento speciale sarà il cine-concerto dedicato ad Armando Trovajoli, nel centenario della nascita del musicista, con una orchestra e la voce di Peppe Servillo. Una produzione del Festival Creuza de Mà/ Musica per Cinema, con la direzione musicale di Rita Marcotulli. L'evento sarà introdotto da Pippo Baudo. Verrà presentata, introdotta dal regista, l'edizione restaurata dalla Cineteca di Bologna di *Nuovo Cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore che – in data 29 Settembre 1988 - ebbe proprio a Bari (nell'ambito del Festival "Europa Cinema" ideato da Felice Laudadio) la sua anteprima mondiale, con la presenza all'epoca di Philippe Noiret, Jacques Perrin, Brigitte Fossey, Salvatore Cascio, Antonella Attili e il compositore Ennio Morricone. Il film poi ottenne il Premio Oscar. Due le sezioni dell'Italia Film Fest: Lungometraggi e Opere prime e seconde. Tutti i registi dei film in concorso saranno presenti al festival, accompagnati dagli attori protagonisti. La Sezione Lungometraggi si avvale di una giuria di critici aderenti al Sncci (Francesco Alò, Valerio Caprara, Paolo D'Agostini, Francesco Gallo, Alessandra Levantesi Kezich, Paolo Mereghetti, Franco Montini, Federico Pontiggia, Silvana Silvestri), la quale attribuirà i riconoscimenti, che verranno consegnati durante le serate di gala, mentre i film premiati verranno presentati al Multicinema Galleria. Per i lungometraggi in concorso, ogni giorno ci sarà un Focus, condotto da Franco Montini al Circolo Barion. Infine la Sezione "Italia Film Fest Opere prime e seconde" in concorso. Una giuria del pubblico - composta da trenta spettatori selezionati e presieduta da Giancarlo De Cataldo - attribuirà i riconoscimenti ai dodici film italiani selezionati, che sono i seguenti: *Brutti e cattivi* di Cosimo Gomez - *Cuori puri* di Roberto De Paolis - *Gatta Cenerentola* di Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone - *Hannah* di Andrea Pallaoro - *Figlia mia* di Laura Bispuri - *Il contagio* di Matteo Botrugno, Daniele Coluccini - *La ragazza nella nebbia* di Donato Carrisi - *L'intrusa* di Leonardo Di Costanzo - *Sicilian Ghost Story* di Fabio Grassadonia, Antonio Piazza - *Tito e gli alieni* di Paola Randi - *Veleno* di Diego Olivares. L'ultimo titolo (*La Ciambra*) è in attesa di conferma. Le retrospettive dell'edizione 2018 sono due: la prima dedicata a Marco Ferreri, con la collaborazione della Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia e la seconda riservata al produttore Franco Cristaldi, in collaborazione con la Feltrinelli. Si svolgeranno ogni pomeriggio incontri dedicati alla figura e al lavoro di Ferreri e di Cristaldi, coordinati dal critico francese Jean Gili, con la partecipazione di attori, attrici e collaboratori. Per la retrospettiva "La memoria, la storia: Festival Marco Ferreri" verranno proiettati: Lungometraggi (da *El Pisito* del 1958 a *Nitrato d'argento* del 1996); Film Tv, Documentari, Cortometraggi. Una grande Mostra fotografica con 90 immagini, provenienti dall'Archivio della Cineteca Nazionale, scattate sui set dei suoi film, si svilupperà all'aperto. La retrospettiva dedicata a Franco Cristaldi è – invece - organizzata con la Cineteca Nazionale e la Cineteca di Bologna. Numerosi i titoli del produttore che verranno proiettati: da *Le Notti Bianche* del 1957 fino al film di Tornatore. Inoltre verrà allestita nel Palazzo della Area Metropolitana una mostra iconografica. Nel periodo del Festival, alcune personalità del cinema e della cultura terranno a Bari, al termine di un film da loro diretto o interpretato, una Lezione di cinema. Questi gli invitati e i titoli proiettati: Pierfrancesco Favino: *Acab, All Cops Are Bastard* di Stefano Sollima; Pippo Baudo: Alcune clips con il famoso presentatore; Micaela Ramazzotti: *La Prima Cosa Bella* di Paolo Virzì; Antonio Albanese: *Qualunquemente*; Mario Martone: *Il Giovane Favoloso*; Margarethe von Trotta, con Gianrico Carofiglio, Giancarlo De Cataldo e Michele Emiliano: *Il Lungo Silenzio*; Vittorio Storaro: *Il Conformista* di Bernardo Bertolucci; Bernardo Bertolucci: *Strategia del Ragno*. Le diverse sezioni annunciate per il Bif&st sono: Arte, Musica, Medicina e Scienza. Il binomio Cinema & Arte ha trovato tanti capolavori, che hanno saputo fondere le immagini dell'arte e quelle (in movimento) del cinema. Verranno presentati tre film: *Le Memorie Di Giorgio Vasari: Un Artista Toscano* di Luca Verdone (Anteprima Mondiale); *La Ragazza con l'orecchino di perla*; e *La Migliore Offerta*. Cinema & Musica: per onorare la memoria di Luis Bacalov, che è stato anche direttore dell'Orchestra della Magna Grecia di Taranto, verranno presentati quattro film fra i tanti da lui musicati: *Il Postino*; *Django*; *Il Consiglio d'Egitto*. Le molteplici relazioni tra Cinema e Medicina hanno attraversato, da sempre, la storia della settima arte: le proiezioni sono previste al Galleria, seguite da incontri con Nicola Laforgia e illustri medici. Infine la sezione Cinema & Scienza: è una rassegna di sette documentari, diretti dal regista tedesco Werner Herzog. Margarethe von Trotta, insieme al critico Klaus Eder, presenterà i film, che verranno commentati dagli scienziati Enrico Alleva, Carlo Doglioni (presidente dell'INGV), Domenico Laforenza, Antonio Meloni, Massimiliano Pasqui, Guido Ventura, e dall'imprenditore Vito Pertosa. Il ciclo, patrocinato dal CNR, è coordinato da Orsetta Gregoretti e da Silvia Mattoni ed è organizzato in collaborazione con l'Università Aldo Moro, con il Politecnico di Bari e il Goethe-Institut. Anche quest'anno sono in calendario – inoltre - un Laboratorio di direzione della fotografia cinematografica, che sarà condotto dal maestro Luciano Tovoli, e un Laboratorio di Critica cinematografica, diretto dal giornalista de "La Repubblica" Paolo D'Agostini. Ciascun laboratorio prevede la partecipazione di trenta persone (max 30 anni). Margarethe von Trotta è la Presidente del Bif&st. Il regista Ettore Scola, che lo ha presieduto fino alla sua scomparsa, ne è il Presidente onorario. Consulente della direzione artistica: Fabio Ferzetti. Direttore organizzativo: Angelo Ceglie. Responsabile Unico Procedimento: Cristina Piscitelli. Coordinamento: Angela B. Saponari. Project manager: Serge D'Oria. Il festival, posto sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, è promosso dalla Regione Puglia e prodotto da Apulia Film Commission. Organizzato con il sostegno di Siae, Confindustria Bari e Bat, Ance Bari e BAT. Alla presentazione hanno partecipato: Michele Emiliano e Loredana Capone (Regione Puglia); Antonio Decaro, Sindaco, Maurizio Sciarra (Apulia Film Commission) e Felice Laudadio, Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia e Direttore artistico del Festival. Lo scorso anno gli spettatori sono stati 75.000.

Adriano Silvestri

Convegno SIEFPP

Le nuove forme del malessere e la Psicoterapia Psicoanalitica

Bologna 24/25 febbraio 2018 - Convento di san Domenico, sala Bolognini

Maria Antonietta Fenu

La sala grande del Convento di san Domenico (1228), a Bologna, fu commissionata dal Giurista Ludovico Bolognini nel 1497: attualmente l'ambiente è adibito a biblioteca e sala convegni, con ben quattrocento posti a sedere da cui si ammira, al di sopra del tavolo relatori, uno splendido soffitto a cassettoni, raffinati stucchi barocchi e un dipinto raffigurante l'estasi di San Tommaso, opera di magistrale classicismo eseguita da Marcantonio Franceschini. Questa sala e' solo una piccola parte del suggestivo complesso architettonico - per l'occasione avvolto anche da un turbinio di fiocchi di neve - in cui si e' svolto, il 24 e 25 febbraio, il Convegno scientifico dal titolo: Le nuove forme del malessere e la Psicoterapia Psicoanalitica. L'evento costituiva il convegno annuale - di volta in volta organizzato in una città italiana diversa - , a cura della Federazione di quindici scuole italiane di specializzazione in Psicoterapia Psicoanalitica, - con mille professionisti iscritti - , denominata SIEFPP (Soci Italiani della European Federation for Psychoanalytic Psychoterapy). La Federazione e' nata a Roma nel 1992, come Network italiano della EFPP, (European Federation for the Psychoanalytic Psychoterapy in The Public Sector), e celebrava il venticinquennale dalla fondazione. La EFPP, la Federazione europea, nata a sua volta a Londra nel 1990, e' l'unica Federazione mondiale di scuole di Psicoterapia Psicoanalitica, garantisce i migliori standard formativi, rilascia un diploma europeo ed e' stata fondata da dodici paesi. L'Italia in tale operazione pionieristica, ebbe un ruolo incisivo.

Psicoanalisi e Psicoterapia psicoanalitica

Cosa si intende oggi per Psicoterapia Psicoanalitica e per quali finalità e' stata fondata la Federazione Europea EFPP, alla quale oggi afferiscono ventisette paesi con circa sedicimila psicoterapeuti iscritti? Più di cento anni fa Sigmund Freud, neurologo operante a Vienna, osservando le tante manifestazioni di disagio psicologico non determinato da cause organiche, - Isteria e Ipocondria, Fobia, Sindrome ossessivo-compulsiva e così via - , rivolse i suoi studi al funzionamento profondo della mente umana per concludere che esiste una area nascosta o non riconosciuta dai singoli individui, l'Inconscio, dove si sedimentano desideri e paure, fantasie o tracce di esperienze rimosse dalla coscienza, le quali esercitano un potere determinante nella vita del soggetto, nei suoi legami, nelle sue scelte, e in definitiva nella sostanziale felicità o infelicità dell' essere umano. Nacque dunque la Psicoanalisi come terapia della mente basata esclusivamente sulla parola e sulle comunicazioni simboliche del sogno, prodotto privilegiato dell'Inconscio che, come accade per il cinema che e' nato negli stessi anni[1], procede e si esprime prevalentemente per immagini. Tale insolita terapia non puntava alla soppressione esterna del sintomo, come il farmaco, ma cercava le cause remote per rendere consapevole il soggetto delle sua sofferenza negata e senza nome. Questa strada consentiva una guarigione stabile nel tempo, senza dipendenze da persone o da agenti esterni, rendendo libero il soggetto. Al tempo Freud invitava i suoi pazienti, - per lo piu' intellettuali abbienti e con molto tempo a disposizione - a sdraiarsi più volte a settimana sul suo lettino per parlare liberamente, esplorare i propri sogni, ricostruire le memorie e esprimere le libere associazioni che affioravano loro alla mente. Di qui Freud deduceva collegamenti e significati simbolici che gli consentivano l'individuazione e la interpretazione del nodo centrale del problema. Tutta la tematica freudiana che ruota intorno alla Sessualità, aspetto storicamente criticato dai benpensanti, va intesa infatti in chiave ampia sia sul piano pulsionale che simbolico. Ad esempio l'ineludibile Complesso di Edipo, uno dei caposaldi dell'apparato teorico Freudiano, e' una tappa evolutiva fondamentale per la definizione della identità personale e di genere: il maschietto si identifica con il genitore del proprio stesso sesso e, volendo essere come lui, maschio, desidera nelle fantasie possedere simbolicamente la madre, come fa il padre; viceversa accade per la bambina. Se le cose non vanno così avremo delle difficoltà identitarie con le conseguenze del caso. Comunque la metodologia usata da Freud nei primi decenni del novecento seguiva dei criteri che erano anche legati alla esigenza di elaborare un complesso teorico molto ampio ma lui stesso, nel 1918, esattamente cento anni fa, auspico' nel Congresso Internazionale di Psicoanalisi tenuto a Budapest, che la Psicoanalisi potesse trovare col tempo nuove tecniche e nuove regole per diventare un trattamento clinico alla portata di tutti e dunque che fosse un giorno utilizzato non solo negli studi privati ma anche, costantemente, nella Sanità Pubblica. In effetti in direzione di una maggiore accessibilità rispetto a tale modello si e' mossa la Psicoterapia Psicoanalitica, pratica

segue a pag. successiva

Sala Bolognini nel corso del convegno (foto di Paolo Benvenuti Segretario SIEFPP)

Tavolo relatori con il Presidente Maria Antonietta Fenu, il Dottor Stefano Bolognini, past President IPA, Dott.ssa Anna Molli , Segretario generale SIEFPP

1 *Il 28 dicembre del 1895 i fratelli Lumiere organizzano la prima proiezione cinematografica, mentre tra il 23 e il 24 luglio dello stesso anno S. Freud aveva articolato la sua prima interpretazione del sogno con il cosiddetto: "Sogno della iniezione di Irma".*

segue da pag. precedente

clinica meno intensiva della Psicoanalisi propriamente detta, sebbene orientata a principi teorici identici, e non parimenti mirata a una rivisitazione globale della personalità. La Psicoterapia Psicoanalitica adatta la propria tecnica e si modifica nel proprio assetto ritmico-temporale di caso in caso, anche in vista di quale lavoro psichico e' sostenibile in quel momento e da quel paziente particolare, per puntare a incidere su alcune aree della mente troppo sofferenti e danneggiate, o bloccate, sino a condurre il paziente in cura verso una sufficiente autonomia, grazie alla capacità acquisita di funzionare stabilmente come terapeuta di se stesso.

Prospettive sul futuro della Psicoterapia Psicoanalitica

Tornando ora al Convegno di Bologna, l'obiettivo SIEFPP era di riflettere su una ampia casistica, di situazioni di disagio, esposta dai giovani psicoterapeuti in formazione che sono i piu' a contatto col mondo che cambia; tale casistica oggi si presenta ai clinici con nuove caratteristiche e nuove problematiche – i bambini e gli adolescenti, la immigrazione, il mondo del digitale e i media, o la realtà nuova dei bisogni degli anziani che rappresentano una ampia fetta della popolazione diversa, e così via – ed e' basilare per ragionare, anche sulla base di quanto di nuovo succede nel mondo e su quale possano essere i futuri orientamenti della Psicoterapia Psicoanalitica.

Per l'occasione, nel convegno che celebrava il venticinquennale dalla fondazione, erano relatori d'onore il Professore Emerito Marzio Barbagli, sociologo di fama internazionale esperto in migrazioni, e lo Psichiatra - Psicoanalista Stefano Bolognini, past President IPA (International Psychoanalytical Association), autore di testi di grande originalità e autorevolezza e reduce dalla carica più prestigiosa nel campo della Psicoanalisi; Stefano Bolognini rappresenta oggi lo psicoanalista competente e all'avanguardia piu' di chiunque altro.

In sintesi le idee principali del convegno hanno evidenziato la necessità emergente di una attenzione clinica particolare alle seconde generazioni degli immigrati che, come a suo tempo rappresentato nel film *Ali' ha gli occhi azzurri* di Claudio Giovannesi, per citare un esempio recente, porteranno sulle spalle probabilmente il carico generazionale di una appartenenza ancora conflittuale, irrisolta e inelaborata.

Per la Psicoterapia Psicoanalitica, nata in Europa, si stanno aprendo oggi scenari internazionali imprevedibili con fenomeni di apparente declino in Europa e una diffusione inaspettata in paesi di cultura molto diversa come L'Iran e la Cina. La prospettiva della tecnica piu' attuale e' comunque quella di un uso sempre minore della cosiddetta Interpretazione - delle parole, degli agiti, dei lapsus e dei sogni - da parte di un clinico che prendeva la posizione onnisciente rispetto al paziente. L'attuale tendenza invece e' di valorizzare sempre piu', nel processo terapeutico, la componente di esperienza innovativa di relazione duale, e la co-creazione di un senso dicibile che si contrapporra' trasformativamente alle esperienze traumatiche precedenti, riducendo la causa del blocco e della sofferenza. L'esperienza nuova, e irripetibile per entrambe le parti, consentirà al paziente di chiarificare il personale modo di funzionare sia emozionale sia psichico, per la migliore conoscenza dei propri punti di debolezza ma anche dei propri punti di forza e tale modalità di percorso interiore dovrebbe rassicurare il paziente rispetto alle ferite subite e inflitte, consentendogli soluzioni creative e evolutive.

Biblioteca Bolognini nella pausa (foto della Dott Daniela Lucarelli, Psicoanalista SPI, membro del Board EFPP)

Cena sociale con Dott. Stefano Bolognini e Presidente Maria Antonietta Fenu (foto di Rosetta Toscani Romano)

I progetti della Federazione SIEFPP

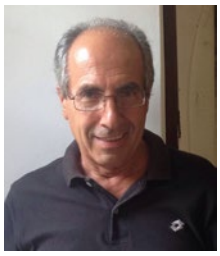
A completamento dei lavori la Presidente SIEFPP, dottoressa Maria Antonietta Fenu, ha indicato al pubblico di trecento e passa partecipanti, che aveva seguito e applaudito con entusiasmo lo svolgersi dinamico e avveniristico dei lavori, non solo le molte tappe percorse ma anche gli obiettivi futuri della Federazione. Dopo Bologna 2018 si prevede un nuovo convegno per fine febbraio 2019 centrato sempre sulla attualità e dunque sulla necessaria modernità degli interventi di Psicoterapia Psicoanalitica: l'evento si terrà in una città alternativa alle precedenti - Roma, Firenze, Torino, Catania....- ancora da definire. Si prevede anche un impegno crescente in direzione di interlocutori coinvolti tra i politici, per sostenere la presenza della figura dello Psicologo-Psicoterapeuta a orientamento Psicoanalitico nella Sanità Pubblica, come esigenza imprescindibile della nostra società. A rinforzo di tale obiettivo c'e' un progetto di ricerca in collaborazione con la Direttrice della Scuola di Specializzazione della facoltà di Psicologia (Università degli Studi di Roma), Anna Maria Speranza, che verterà sulla Valutazione della personalità in età evolutiva. Vi sarà poi una seconda edizione della rassegna Cinematografica Cinema e Psicoanalisi: le malattie dell'anima, realizzata dal Presidente SIEFPP lo scorso anno, in collaborazione con Il Centro Sperimentale di Cinematografia e la Cineteca Nazionale al Cinema Trevi di Roma. La minirassegna e' nata sulla base di una fratellanza storica tra Cinema e Psicoanalisi, come attesta l'oramai tradizionale festival Cinemente, che si tiene ogni anno al Palazzo delle Esposizioni di Roma, organizzato dalla Società di Psicoanalisi, e che si avvale dell'opera raffinatissima di Fabio Castriota, Vice Presidente SPI. Nella minirassegna SIEFPP su Le malattie dell'Anima, sono state proposte al pubblico proiezioni di opere esemplari dal punto di vista di una divulgazione di tematiche di psicopatologia. *Primo amore* e *L'imbalsamatore* di Matteo Garrone o *Grazie Zia* di Samperi e *Bella Addormentata* di Marco Bellocchio sono state proiezioni molto gradite dal pubblico, anche dei non addetti ai lavori, che ha contribuito vivacemente al dibattito dalla sala. Il concetto psicoanalitico di cui si parlava era quello di Vincolo, ossia un tipo di legame patologico e sterile che si crea a volte tra esseri umani, e che sopravanza, talvolta, l'espressione piu' vitale e creativa della loro meravigliosa capacità di amare.

Maria Antonietta Fenu

Già Dirigente Psicologo di I livello, ASL RMA "Colpo d'ala"- Socio fondatore della Società italiana di psicoterapia psicoanalitica dell'infanzia, della adolescenza e della coppia: Membro del Comitato di Training della Associazione Romana per la - Psicoterapia Psicoanalitica della Adolescenza e del Giovane Adulto; Delegato europeo EFPP per la Sezione Child & Adolescent Presidente SIEFPP (Soci Italiani European Federation for Psychoanalytic Psychoterapy)

1908 – 2018. 110 anni di Anna Magnani

Nannarella tra Vulcano, Stromboli e Carrozze d'oro


Franco La Magna

Il successo ottenuto con i primi, spettacolari, documentari girati nelle isole Eolie nel 1946 (contenenti in assoluto le prime riprese al mondo in mare aperto) spinse quattro intraprendenti rampolli dell'aristocrazia - Francesco Alliata di Villafranca, Renzo Avanzo, Pietro Moncada e Quintino di Napoli (a cui si aggiunse in seguito Fosco Maraini), già fondatori della "Panaria Film" (nata a Palermo sempre nel '46), a tentare la grande avventura del lungometraggio, il "grande balzo" verso il cinema di finzione. Inizia così l'affascinante racconto della storia della "Panaria Film" raccontata da Francesco Alliata - duca di Salaparuta, XIV Principe di Villafranca e del Sacro Romano Impero - nella sua avvincente, quasi leggendaria, autobiografia *Il mediterraneo era il mio regno. Memorie di un aristocratico siciliano*, pubblicata da Neri Pozza poco prima della sua morte avvenuta nel 2015. A dirigere *Vulcano*, questo il titolo del film che sarebbe diventato il primo banco di prova della "Panaria" (cupa storia di redenzione d'una prostituta, che risulta prodotto da Alliata per la "Artisti Associati"), fu chiamato Roberto Rossellini, cugino di Renzo Avanzo (autore del soggetto "Storia dell'isola" e anche cognato di Luchino Visconti), con cui Avanzo aveva già lavorato come aiuto regista e financo attore in *Paisà*. Entusiasta del progetto il regista di *Roma città aperta* e *Paisà* (conclamati capolavori del neorealismo) che già maturava altri interessi - a quel tempo da poco separatosi dalla moglie (la scenografa Marcella De Marchis), assiduo protagonista di fugaci avventure tra cui, sembra, anche quella con Assia Noris diva del cinema dei "telefoni bianchi" ed al momento immerso in una burrascosa relazione con Anna Magnani - si dichiarò disponibile a dirigere il film, a patto di sottoporre la sceneggiatura alla supervisione di Sergio Amidei, Mario Chiari ed altri. A sceneggiatura quasi ultimata e pochi giorni dal ciak fu però consegnata a Rossellini una lettera in carta rosa proveniente dagli Stati Uniti a firma dell'attrice svedese Ingrid Bergman che, in rotta con Hollywood (ed anche con l'agente e marito Petter Lindstrom), si offriva provocatoriamente al maestro del neorealismo non soltanto come attrice, ma perfino come compagna di vita. Folgorato da bruciante *coup de foudre*, Rossellini, sentimentalmente incostante e irrimediabilmente fedifrago, lasciata la Magnani (a cui nascose fino all'ultimo i suoi ripetuti contatti con la Bergman) e l'attonita "Panaria" ed intessuta una nuova, fulminante, storia d'amore con la bella svedese (da cui sarebbero nati Robertino e Isabella), concepì l'idea di girare proprio nelle Eolie il film *Stromboli*, promuovendo a protagonista la sua nuova e pressoché istantanea compagna. "Rossellini fu molto abile a rubarci, l'idea, i tempi e i luoghi", scrive rammaricato Francesco Alliata nelle sue memorie. "Così noi, ormai impegnati da contratti definitivi (era già stato firmato il contratto con la 'Artisti Associati' di Ferruccio Caramelli, n. d. a.) e cospicui esborsi con la Magnani...dovemmo precipitarci a trovare un altro regista. Il prescelto fu l'eccellente William Dieterle, maestro del neorealismo tedesco, invitato a Hollywood alla vigilia del nazismo..." (F.Alliata, *Il mediterraneo...*, cit., p. 190). Dieterle giunto a Vulcano (preferito ad altri su suggerimento di David O. Selznik) e Rossellini a Stromboli dettero vita così a quella disputa passata alla storia come la "guerra dei vulcani", che per mesi e mesi (dal febbraio del 1949 al marzo del 1950) occupò le pagine dei giornali del mondo divenendo "il fatto più clamoroso e scandaloso della storia del cinema". Convinta ad accettare il ruolo di protagonista (a seguito del deciso no della "divina" Greta Garbo), dopo aver accettato un lucroso contratto di 40 milioni e imposto gli sceneggiatori Mario Chiari e Piero Tellini, giunta in una primitiva ed incontaminata Vulcano, Anna Magnani percorreva quotidianamente il set rabbiosa, narra la leggenda maledicendo ogni sera la "traffichina" che le aveva rubato il compagno. L'ira dell'attrice romana, l'improvviso e travolgente amore di Rossellini per la Bergman, i due film iniziati quasi in contemporanea, attirarono anche l'attenzione, tra i molti altri, di due "disturbatori" di lusso: Raimondo Lanza di Trabia e il suo amico Errol Flynn che, pencolanti in motoscafo tra i due set di Vulcano e Stromboli, "contribuirono a surriscaldare il clima già infuocato - ricorda Alliata - dalle passioni personali". Così ne racconta, con sapido gusto, sempre l'avventuroso principe-produttore intervistato da Raimonda Lanza di Trabia, figlia di Raimondo (scomparso tragicamente nel 1954) nel libro *Mi toccherà ballare* (Feltrinelli, 2014): "Appena messo piede a Vulcano, Errol e Raimondo andarono sul set (evidentemente accolti con simpatia, n.d.a.) e, non lontano dalla Magnani intenta a mandare a memoria una scena, cominciarono a parlare tra di loro...Anna drizzò le orecchie. Non le ci volle molto per intuire di chi stessero parlando quei due perdigiorno. Si alzò con passo bellicoso puntò dritto verso di loro e li sottopose a interrogatorio di terzo grado. Erano stati a Stromboli? Di cosa parlava il film? Com'era vestita quella lì? Com'era truccata quella lì? Come stava Roberto? Era pallido? Emaciato? Arrabbiato? Deluso? Pentito? Quel giorno fu impossibile continuare con le riprese, tali e tanti erano i dettagli che Anna voleva conoscere e che Errol e Raimondo inventavano di sana pianta, intuendo d'istinto che cosa bisognava dire per farla uscire dai gangheri. Il giorno appresso, sebbene riemergesse dalla sua stanza con due occhiaie che non lasciavano dubbi su come avesse passato la nottata, Anna raddoppiò l'impegno nella recitazione. Il girato ne risentì positivamente e, nel suo impeto furente l'attrice trascinò con sé l'intera troupe. Lo scherzo andò avanti per giorni. Errol e Raimondo facevano la spola tra Vulcano e Stromboli, aizzando la competizione e contribuendo - a modo loro - alla riuscita del film..." (in F. Alliata, cit., p. 192). L'originario soggetto (il doloroso tema dei matrimoni a distanza dei profughi) rivisto da Chiari e sceneggiato da Tellini divenne quindi, come è ormai noto, il film *Vulcano*,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

fornendo a *Stromboli* di Rossellini - a cui Alliata indignato aveva vietato ogni uso di tutto materiale di proprietà della Panaria e l'utilizzo dell'isola di Vulcano (ed altre isole) per le riprese - lo spunto iniziale della storia ed altri suggerimenti. *Vulcano* fu ultimato in poco meno di otto settimane, anticipando perfino Rossellini che aveva iniziato prima le riprese. Dieterle e la Magnani furono i soli ad essere alloggiati nelle case in muratura, mentre il resto della troupe, in un'isola pressoché deserta e priva di luce, dovette accontentarsi di tende e capanne. Ripetendo una precedente esperienza l'ardimentoso Alliata si fece calare nella "camera della morte" dei tonni, riprendendo anche una lotta subacquea tra i protagonisti del film (per la quale vennero usati come controfigure Moncata e Avanzo), servendosi d'una rudimentale canna di caucciù collegata ad una bombola d'ossigeno e usando anche un maglione di lana grossa che gli permetteva di stare immerso anche per ore. Particolarmente spettacolari risultano, ancor oggi, le scene dell'eruzione. "*Vulcano* non ebbe un esordio fortunato", narra sempre Alliata "L'anteprima per la stampa nazionale ed estera, organizzata a Roma il 2 febbraio 1950, fu interrotta quattro volte. Prima per misteriosi incidenti nella cabina di proiezione (si sospettò anche il sabotaggio e vi fu una denuncia finita con un nulla di fatto, n.d.a); poi dall'arrivo improvviso di una notizia che svuotò di colpo la sala: Ingrid Bergman aveva partorito un figlio di Rossellini, Robertino. Per i giornalisti inizia la seconda puntata della clamorosa love-story nata durante la "guerra dei vulcani". Per il film *Stomboli* fu tutta inattesa pubblicità. E noi, che eravamo stati plagiati, fummo accusati...di plagio>> (F. Alliata, cit., p. 197). Durante la lavorazione alcuni lieti avvenimenti intervennero a rallegrare la troupe: il compleanno di Dieterle e l'onomastico di "Nannarella", che nel frattempo aveva vinto anche un "Nastro d'Argento" per *L'amore* (1948) regia di Rossellini, film in due episodi (*La voce umana*, tratto da Cocteau e *Il miracolo*). "Al termine delle riprese, agli abitanti dell'isola fu mostrata una primitiva versione del film, seguita da un lunghissimo applauso in direzione di Anna Magnani" (v. Francesco Torre, *Il cinema delle Eolie: una storia, più storie*, prefazione di Francesco Alliata di Villafranca, La Feluca Edizioni, Messina, 2010, puntuale ed analitico lavoro sui film girati nell'arcipelago eoliano). *Vulcano* comunque - del quale esiste anche un diverso montaggio americano, doppiato dalla stessa protagonista negli studi della "United Artist" - nonostante le critiche negative fu venduto in tutto il mondo e fece registrare al box-office incassi di tutto rispetto, ma non riuscì a salvare dalla debacle la "Artisti Associati", già nei guai per precedenti investimenti fallimentari. La stessa interpretazione di Anna Magnani provocò allora una congerie di critiche contrastanti. Oggi, dopo la riscoperta e la rivalutazione della "Panaria Film", indubbiamente il maggior tentativo di decentramento cinematografico compiuto in Sicilia, l'opera è considerata un piccolo gioiello d'impianto neorealistico. Alliata e i suoi soci, i cosiddetti "ragazzi della Panaria" sono universalmente riconosciuti come gli "involontari" scopritori della vocazione turistica delle Eolie. Detestabile primato ammesso dallo stesso Alliata che, ricordando "...l'universo incontaminato dal turismo di massa..." scrive con raccapriccio della "...costa delle isole...irrimediabilmente deturpata dal cemento, spesso abusivo...". Ma l'avventura di Nannarella con la "Panaria" non ha termine qui. Richiamata dalla Casa siciliana prenderà lo stratosferico compenso di 60 milioni per girare *La carrozza d'oro* (1952) di Jean Renoir, coproduzione italo-francese girato a Cinecittà, originariamente concepito per la regia di Luchino Visconti, bruscamente licenziato - dopo un defatigante tira e molla - dallo stesso Alliata per l'eccessivo dispendio di denaro durante i sopralluoghi, motivo di esecrazione da parte dell'intero ambiente cinematografico italiano, che non perdonò mai al principe-produttore la "mortale" offesa al regista milanese. *La Carrozza d'oro* fu il primo film in costume della Panaria. Sarebbe stato anche il primo a colori girato in Europa, ma il record ci fu soffiato da *Totò a colori* a causa del comportamento vergognoso, ripeto vergognoso, di Luchino Visconti che ci fece perdere un anno in attesa del ciak iniziale. Dei seicento milioni di lire che spendemmo per il film, cifra sbalorditiva, centoquaranta ce li fece buttare in mare lavorando, o meglio *non* lavorando, ma producendo soltanto...provocazioni" (F. Alliata, cit. p. 212). Coloratissimo epilogo dell'italiana commedia dell'arte, *La Carrozza d'oro*, tratto da La Carrozza del Santo Sacramento" di Prosper Mérimée - scelto dopo aver scartato la "Lisistrata" di Aristofane per il timore d'incappare nel "puritanesimo democristiano" - mixa con gusto realtà e finzione e mette in campo un'inedita Anna Magnani (qui nei panni della primadonna d'una compagnia di guitti girovaghi, di cui s'invaghiscono tre uomini) e Odoardo Spadaro. Per recuperare parte delle ingenti spese durante la lavorazione del film, la sera e la notte le stesse scenografie venivano utilizzate per girare contestualmente altri due film a basso costo: *Il segreto delle tre punte* (1952) di Carlo Ludovico Bragaglia, un film d'ambientazione risorgimentale e *A fil di spada* (1952) sempre di Bragalia, ambientato in una colonia spagnola angariata da un piccolo dittatore. La "carrozza d'oro", fortunosamente recuperata negli immensi magazzini del palazzo del principe di Butera e letteralmente ricostruita (oggi dopo una lunga fase di oblìo esposta a Palazzo Reale, sede del Parlamento regionale siciliano) sfilò pomposamente anche al Lido di Venezia, trainata da quattro scalpitanti bianchi destrieri. All'interno, raggiante, la protagonista del film Camilla, Anna Magnani, in costume di Colombina che così sbarcò al Palazzo del Cinema in occasione della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia del 1952. Francois Truffaut così ne dà un'entusiastica valutazione critica: «*La carrozza d'oro* è uno dei film *chiave* di Jean Renoir perché riprende i temi di molti altri, principalmente quello della sincerità in amore e quello della vocazione artistica; è un film costruito secondo il gioco delle scatole cinesi che si incastrano le une nelle altre, un film sul teatro nel teatro. C'è molta ingiustizia nell'accoglienza riservata dal pubblico e dalla critica a *La carrozza d'oro*, che è forse il capolavoro di Renoir. Si tratta, comunque, del film più nobile e raffinato che sia mai stato girato. Vi si trova tutta la spontaneità e l'inventiva del Renoir d'anteguerra unite al rigore del Renoir americano. Qui tutto è distinzione e gentilezza, grazia e freschezza» (F. Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia, 1978) "Jean Renoir - ricorda ancora nelle memorie Francesco Alliata (che avrebbe voluto creare la "Cinecittà di Sicilia") - aveva realizzato un capolavoro, e Nannarella ne era stata una superba interprete".

Una vivace entusiasmante rivalità di due film nel Mediterraneo con Ingrid Bergman e Anna Magnani

"La carrozza d'oro" (1952) di Jean Renoir, primo film europeo girato in technicolor

Franco La Magna

1908 – 2018. 110 anni di Anna Magnani

Anna verrà

Una canzone di Pino Daniele del 1989 dedicata ad Anna Magnani, un'attrice da amare. E noi l'amiamo

Anna Magnani in "Il bandito" (1946) Regia Alberto Lattuada

Anna verrà
col suo modo di guardarci dentro
dimmi quando questa guerra finirà
noi che abbiamo un mondo da cambiare
noi che ci emozioniamo ancora davanti al mare
Anna verrà
e sarà un giorno pieno di sole
e allora ti cercherei
forse per sognare ancora
ancora…
Anna, dimmi
se è così lontano il mare

Anna verrà
col suo modo di rubarci dentro
di sorridere per questa libertà
noi che abbiamo un mondo da cambiare
noi che guardiamo indietro
cercando di non sbagliare
Anna verrà
raccoglieremo i cani per strada
ci inventeremo qualche altra cosa
per non essere più soli
Anna, dimmi
se è così lontano il mare.

Pino Daniele

1908 – 2018. 110 anni di Anna Magnani

Anna Magnani per sempre

"Quasi emblema, in noi l'urlo della Magnani
sotto le ciocche disordinatamente assolute,
rinnova nelle disperate panoramiche,
e nelle occhiate vive e mute
si addensa il senso della tragedia.
E' lì che si dissolve e mutila
il presente, e assorda il canto degli aedi".
Pier Paolo Pasolini

E' stata una delle attrici italiane più amate, l'icona cinematografica per eccellenza del periodo neorealista, non conobbe mai il padre, fu affidata alla nonna e alle cinque zie. Studiò pianoforte all'Accademia di Santa Cecilia, dove frequentò anche dei Corsi di recitazione con Silvio D'Amico. "Ho seguito la carriera di attrice perché sentivo il bisogno di essere amata, di ricevere tutto l'amore che avevo mendicato nella vita". Collaborò con Totò, suo grande amico e talent scout; di lei il comico napoletano aveva una grande stima, sia professionale, sia umana. Insieme calcarono i palcoscenici di tutta Italia portando in scena commedie che si rivelarono sempre dei trionfi. Nel 1934 ebbe un discreto successo grazie ad una parte in *La cieca di Sorrento* di Nunzio Malasomma. L'anno successivo sposò il regista Goffredo Alessandrini, che la diresse in *Cavalleria* nel 1936, un film con Amedeo Nazzari. Nel 1941 continuò ad impegnarsi nel teatro di rivista con Totò, ma girò anche il film *Teresa Venerdì* di Vittorio De Sica, nel ruolo di una cabarettista; poi, in coppia con Aldo Fabrizi, girò *Campo de'Fiori* e *L'ultima carrozzella* (1943). Nel 1942, innamorata del giovane e prestante attore Massimo Serato, lasciò il marito ed ebbe, con il nuovo compagno, un figlio: Luca. A pochi mesi di vita purtroppo il piccolo Luca venne colpito dalla poliomielite, malattia che gli lascerà dei segni indelebili che intensificheranno in modo notevole il rapporto madre-figlio. Nel 1955 la sua carriera ebbe una 'svolta americana', quando il regista Tennessee Williams la volle per la trasposizione cinematografica della sua commedia *La rosa tatuata*, un film diretto da Daniel Mann, a fianco di Burt Lancaster. La sua maschera di donna mediterranea e passionale si accentuò ancor di più. Per questo film il 22 Marzo del 1956 ricevette l' Oscar, il primo conferito ad un attrice italiana. "Nannarella" non conosceva nemmeno una parola di inglese e per recitare nel film venne iniziata alla lingua proprio dallo scrittore Tennessee Williams, durante la traversata atlantica, in piroscafo. Nel 1957 l'attrice ebbe la sua seconda candidatura al premio Oscar, grazie al film *Selvaggio è il vento* (Wild is the Wind) diretto da George Cukor, che gli valse anche un Orso d'argento al Festival di Berlino. Nel 1959 rifiutò il ruolo da protagonista del film *La Ciociara*, che avrebbe in seguito premiato con un Oscar un'altra attrice italiana, Sofia Loren. Scelse invece di interpretare il suo terzo film americano, *Pelle di serpente* (Fugitive Kind) di Sidney Lumet, con Marlon Brando. Sempre del 1959 *Nella città l'inferno*, di Castellani, nella vigorosa caratterizzazione d'una detenuta. Nel 1960 passò al cinema brillante, con *Risate di gioia*, di Mario Monicelli, dove la Magnani tornava a recitare insieme a Totò, suo vecchio amico, maestro e partner dei tempi dell'avanspettacolo. Nel 1962 Pier Paolo Pasolini le offrì il ruolo da lei reso memorabile, di *Mamma Roma* in cui l'attrice interpretava il ruolo di una prostituta attempata che per amore del figlio voleva redimersi: finirà per piangere disperatamente sul suo cadavere, maledicendo un mondo che non capisce più. Nel 1965, dopo un periodo in cui il cinema l'aveva messa un po' da parte, tornò con successo a cimentarsi con la prosa, in un adattamento teatrale de *La Lupa* e con *Medea*. Nel 1969 girò *Il segreto di Santa Vittoria* (The Secret of Santa Vittoria) di Stanley Kramer con Anthony Quinn. Nei film americani tuttavia la Magnani sentiva di non riuscire a dare il meglio di sé perché la sua capacità espressiva, altamente drammatica, non si adattava ai copioni che le proponevano: da qui l'idea di tornare al cinema italiano, che però sembrava averla dimenticata. Anna Magnani si ritirava intanto sempre di più dal suo ambiente e dalla vita sociale. Diceva: "Io e la gente ci capiamo pochino, alle feste preferisco la solitudine: per riempirmi la serata bastano due gatti che giocano sul tappeto". Fu la Rai ad offrirle quello che sarà il suo canto del cigno: quattro film per la tv diretti nel 1970 da Alfredo Giannetti: *La sciantosa* in cui interpretava, con Massimo Ranieri, una diva decaduta del cafè-chantant; *1943: un incontro* con Enrico Maria Salerno: la storia di una tardona che si innamora durante l'occupazione tedesca; *L'automobile* nel ruolo di una prostituta stanca che vuole sentirsi arrivata con l'acquisto di una fiammante automobile; *Correva l'anno di grazia 1870…* con Marcello Mastroianni, film che fu trasmesso dalla TV solamente dopo essere stato distribuito nelle sale cinematografiche e che, per ironia della sorte, fu trasmesso dal piccolo schermo nel settembre 1973, proprio mentre Nannarella moriva di cancro. Il suo commiato dal cinema tuttavia fu affidato alla regia di Fellini, nei pochi minuti in cui appare nel film *Roma*, l'anno precedente la morte, avvenuta nel settembre del 1973. Al suo capezzale il figlio Luca ed il vecchio amico Rossellini, che la fece seppellire nella sua tomba di famiglia al Verano.

DdC

C'è ancora bisogno di Cinéma Nôvo

Ha conquistato prima la Giuria presieduta da Gianfranco Rosi che lo ha premiato come Miglior Documentario al Festival di Cannes 2016, poi la critica e infine dal 5 Marzo le sale italiane, con la distribuzione di Cineclub Internazionale. Eryk Rocha, figlio di uno dei grandi protagonisti del cinéma nôvo, non assembla solo la storia del movimento, ma scrive un vero e proprio saggio fatto di montaggio e dedicato al cinema, soprattutto a quello che verrà.

«In qualunque luogo, in qualunque parte del mondo, in qualunque epoca dove ci sia un cineasta con la voglia, il desiderio morale di affrontare i problemi della sua epoca, lì c'è un seme del Cinema Novo»
Glauber Rocha

Giulia Marras

Forse le corse che pervadono la prima sequenza di Cinema Nôvo non sono semplicemente delle fughe: o meglio, da fughe esse si trasformano segmento dopo segmento in un movimento frenetico di corpi che non ha nulla a che vedere con un'evasione bensì con un ritorno. Anime e animi arrivano da lontano per farsi largo nel presente, forse per paura di essere dimenticati, forse invece richiamati per necessità di tornare. Nella ripetizione e nella stratificazione di immagini tramite il montaggio serrato, Eryk Rocha trova la sua chiave di scrittura ideale e lo spettatore può avere a sua volta una chiave di lettura alla sua portata, al di là della storia che racconta. *Cinéma Nôvo* non è infatti solo un docufilm sul movimento più importante del cinema brasiliano che dagli anni Cinquanta fino ai Settanta ne ha segnato indelebilmente la storia; è anche un dialogo con l'oggi, nell'individuazione di sintomi sovrapponibili e possibili soluzioni. O semplicemente un'idea di cinema, che romanticamente ci manca e potrebbe non tornare mai più. Tutto cominciò dal declino delle chanchadas, le commedie popolari musicali che si imposero tra gli anni Trenta e Cinquanta, ma soprattutto dalla voce allora più importante del cinema brasiliano, Humberto Mauro, che disse: «Il cinema è una cascata». E da qui prese corpo il *Cinéma Nôvo: Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Walter Lima Jr, Mario Carneiro, Anselmo Duarte, Paulo César Saraceni, e naturalmente Glauber Rocha* si ritrovarono sugli stessi passi di una deviazione da ciò che li aveva preceduti e, risvegliati dalle visioni che arrivavano da fuori, dal Neorealismo alla Nouvelle Vague fino al cinema di Ejzenštejn e Ford, e coscienti dell'insita forza politica dell'immagine filmica, insieme cominciavano la loro rivoluzione. Insieme, perché una delle specificità del Cinéma Nôvo, diversamente dagli individualismi che emergevano dalle correnti europee e che dominano ancora oggi, era la creazione collettiva di una poetica comune, la produzione spalla a spalla, la crescita "l'uno nell'altro". I frammenti di interviste che compongono il documentario, in cui spesso l'audio viene slegato dalla sua colonna visiva, allontanandosi dalla semplice ricostruzione storica, ricordano innanzitutto la compattezza del movimento, che verrà sfaldata solo alcuni anni dopo il golpe del '64, che lentamente li costrinse separati e in esilio. Ma prima, qualcuno dichiara che più che con un'ideologia, si aveva a che fare con una generazione: quella consapevole del terzomondismo del proprio paese, quella che dall'intreccio dello stile documentaristico e finzionale, "tra realtà e immaginazione, tra sacro e profano" tipico della tradizione narrativa brasiliana, riuscì a trarne il carattere militante che il cinema ormai pretendeva. Ed è così che tra le pieghe dei fotogrammi cuciti insieme da Rocha figlio, da *Barravento* (1961) e *Il dio nero e il diavolo biondo* (1963) di Rocha padre a *O pagador de promessas* di Anselmo Duarte, Palma d'Oro del 1962, da *O desafio* (1965) di Paulo César Saraceni fino a *A grande cidade* (1966) di Diegues, si insinua subito la saudade di ciò che si è spento troppo presto per regime di censura, ma lascia presto spazio a un sospetto: che il Cinéma Nôvo sia per il documentario di Eryk Rocha un mero pretesto o solo un esempio per parlare del presente e del futuro del cinema, delle sue possibilità di sopravvivenza. Esauriti ormai gli intellettualismi delle avanguardie europee, consolidate le solitudini degli autori contemporanei, come i novisti forse bisognerebbe riprovare a scendere in strada e girare senza esitazioni, lavorare in sincronia, far coincidere l'estetica filmica alla propria condizione sociale, contaminare l'immagine di onirismi e poesia, dare voce a personaggi realmente esistiti, che parlino della nostra cultura e del nostro tempo. Ma non solo: riprendere in mano in prima persona la stessa cultura cinematografica e la sua diffusione; i registi del Cinéma Nôvo ci parlano anche di critica ("le recensioni possono giocare un ruolo molto più complesso" dice de Andrade), di produzione (sì al low budget, no ai finanziamenti stranieri) e anche di distribuzione indipendente: la loro DIFILM risolse la necessità del gruppo di autorganizzarsi per raggiungere anche le sale commerciali ("ogni Stato deve avere delle sale libere, senza sale noi non possiamo arrivare da nessuna parte" sostiene Rocha padre). Hanno vissuto infine le stesse contraddizioni che esistono tutt'ora: come risolvere il divario tra un cinema militante ma popolare per ispirazione e obiettivo e il gusto del pubblico abituato al cinema più commerciale ("la verità è che siamo contro la maggioranza dei brasiliani")? Non ci stiamo forse facendo ancora la stessa domanda? Dal Cinéma Nôvo, le sue voci, i suoi film, i suoi personaggi, non possiamo che imparare: basta "una cinepresa in mano, un'idea nella testa". Perché il cinéma nôvo non è mai finito, o forse, non è mai esistito; come sostiene infine Glauber Rocha, il cinéma nôvo non è che un'idea, e le idee, si sa, sono eterne.

Giulia Maras

Mostre

Dalla sartoria al set con Maria Antonietta e la sua corte

Al Museo del Tessuto di Prato in mostra i costumi con i quali Milena Canonero vinse l'Academy Award

Lucia Bruni

"Non immischiatevi di politica, non curatevi delle faccende altrui", continua a ripetere Maria Teresa a sua figlia: monito in fondo vano, giacché per la giovane Maria Antonietta nulla a questo mondo è importante fuorché il suo piacere. Tutte le cose che esigono meditazione profonda o pensiero sistematico annoiano indicibilmente questa donna giovane, innamorata di sé." [...] Con queste parole Stefan Sweig, giornalista e scrittore austriaco, apre il quarto capitolo del suo libro (una bella pubblicazione Mondadori del 1937) "Maria Antonietta", biografia attenta e minuziosa che ricostruisce con il gusto del narrare e divertenti dovizie di particolari, la vita di questa ambiziosa ed elegante regina. E se scorriamo le pagine come in un romanzo, ci troviamo a entrare in quel mondo fatto di grandi scenari e di effimeri piaceri, ma soprattutto di "sciagurati" personaggi, i quali, trascurando gli importanti affari di stato per capricciosi diletti, finiranno per lasciare la testa sotto la ghigliottina. Ed ecco il film *Marie Antoinette* di Sofia Coppola (2006), che mostra la corte in tutta la sua grandiosità, riservando particolare attenzione ai costumi disegnati da Milena Canonero che meritarono l'Oscar nel 2007. E la città di Prato, porge omaggio a questa prestigiosa attività con l'allestimento della mostra "Marie Antoinette. I costumi di una regina da Oscar", aperta di recente al locale Museo del Tessuto e in essere fino al 27 maggio. In una cornice suggestiva, sono esposti oltre venti abiti maschili e femminili indossati dai protagonisti del film, in particolare quelli di Kirsten Dunst, che impersona la regina, estremamente fedeli a quelli originali del Settecento, di grande accuratezza ed eleganza, di alta scuola artigianale. A suo tempo, per la loro realizzazione, hanno comportato un lavoro lungo tre mesi coinvolgendo circa quattrocento maestranze; operazione resa materialmente possibile grazie ai capitali hollywoodiani, ma innegabilmente legata alla capacità professionale della sartoria romana *The One* e al genio creativo della torinese Cannonero. Il percorso di mostra si integra con l'esposizione (già in corso) nella Sala dei Tessuti Antichi, "Il Capriccio e la Ragione. Eleganze del Settecento europeo" organizzata in collaborazione con le Gallerie degli Uffizi e Museo Stibbert di Firenze e dedicata all'evoluzione dello stile e della moda nel Settecento. Inoltre, la compresenza nelle sale del Museo di abiti e tessuti originali del XVIII secolo, accanto a quelli realizzati per il cinema, offre un'ampia panoramica dei costumi dell'epoca. La mostra inoltre offre lo spunto per ampliare il discorso su Firenze come città dello spettacolo e ritrovare nelle sue pieghe, accanto a riferimenti teatrali, quelli che hanno accompagnato attività che giungono fino al cinema. C'è una lunga tradizione che coniuga insieme le varie forme di spettacolo con la storia di questa città.Nel giardino di Palazzo Medici Riccardi, già nel Quattrocento si tengono rappresentazioni che in precedenza -ma con temi religiosi – si erano svolte solo nelle chiese. E ancora nel XV secolo, alle sacre rappresentazioni, messe in scena in occasioni di ricorrenze religiose come Epifania, Passione o Ascensione (con macchine

teatrali studiate dal Brunelleschi) si affiancano rappresentazioni laiche per un ristretto pubblico, che prevedono anche un minimo allestimento dello spazio teatrale. Successivamente, nell'ambito delle così dette Camerate musicali, è nell'anno 1600 che, in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio fra Maria de' Medici e il re di Francia Enrico IV si ha la rappresentazione di "Euridice", vero riferimento al *recitar cantando*, che costituisce il seme del successivo genere operistico. Autore delle musiche è Jacopo Peri con testi di Ottavio Rinuccini. Già le tante sale delle varie Accademie del passato ospitavano musica (Luigi Cherubini, Bartolomeo Cristofori sono nomi che possono rimandare a storie particolari), dramma e commedie. Il Teatro della Pergola, nella sua prima costruzione è datato dal 1652. Questa lunga pratica teatrale, in senso lato, si riversa nel cinema, nell'opera, nel balletto. Ricordiamo l'attività di personaggi quali Anna Anni, costumista che ha lavorato con Orson Wells (nel 1953 esordì creando i costumi per *Volpone* di Ben Jonson), Franco Zeffirelli (*Pagliacci* del 1982, *Un tè con Mussolini* del 1999, *Callas Forever* del 2002, *Otello* del 2006, per il quale sfiora l'Oscar; ma non sono i soli), Mauro Bolognini per la *Tosca* al Teatro dell'Opera di Roma nel 1987, Silvano Bussotti per *Le Bal Mirò* alla Fenice di Venezia nel 1981. Ancora in fatto di costumi, e sempre a Firenze, ci piace ricordare le sartorie teatrali Duomo e Antonietta, le calzature Sacchi, il parruccaio Filistrucchi (bottega di padre in figlio dal 1720). Citando solo le più visibili e non dimenticando la collezione del Museo della Moda e del Costume di Palazzo Pitti. Non si può lasciare Firenze senza accennare alla storica casa d'Arte Cerratelli nata nel 1914 per volontà del baritono Arturo Cerratelli, con sede in un palazzo nelle vicinanze del Teatro della Pergola. I primi costumi furono realizzati nel 1939 per il film di Alessandro Blasetti *Un'avventura di Salvator Rosa*, che apre la strada a una vasta serie di altri film come *La figlia del Capitano* (1947) di Mario Camerini, *Il Cavaliere misterioso* (1948) per la regia di Riccardo Freda, *La bisbetica domata* (1967) o *Romeo e Giulietta* (1968) diretti da Franco Zeffirelli, tanto per citarne alcuni. Dal 2011, la celebre sartoria Cerratelli è divenuta Fondazione e ha lasciato Firenze per villa Roncioni a Pugnano, frazione del comune di San Giuliano Terme (a pochi chilometri da Pisa) per farne la propria sede. Non vogliamo lasciare l'argomento senza il riferimento ad alcune mostre che si sono susseguite a Firenze negli ultimi tempi su tutto ciò che ruota attorno al cinema. "Tra divi e diavoli" di Silvano Campeggi detto Nano (Sala d'Arme di Palazzo Vecchio), prolifico autore di locandine per film fra il 1946 e il 1969 che ha creato manifesti rimasti nell'immaginario di tutti noi, come, *Via col vento*, *Casablanca*, *Cantando sotto la pioggia*, *West Side Story*, ad esempio; "La rivoluzione delle immagini", disegni del regista e disegnatore Sergej Ejzenštejn (Uffizi); o ancora "Capucci dionisiaco", costumi maschili per il teatro del celebre stilista di moda (Andito degli Angiolini di palazzo Pitti). Cinema, arte totale, dunque, che somiglia a un albero prolifico a cui spuntano sempre nuovi rami.

Lucia Bruni

Madame Sousatzka (1988) di J. Schlesinger; il tormento senza fine dell'artista inattuale

Demetrio Nunnari

Londra. Il giovane Manek Sen - promessa della tastiera - incontra sul suo cammino Madame Sousatzka, docente d'eccezione. Tanta è la voglia d'imparare quanto ristrette le finanze; lui, figlio d'immigrati e con un padre assente. Ma la donna (una grande Shirley MacLaine) è perentoria: donerà al ragazzo il suo tempo, il suo magistero, il prezioso coda in cambio d'una dedizione assoluta e null'altro. Lo accoglie in casa persino durante i *weekend*, sottoponendolo – quasi volesse metterlo alla prova – ad uno studio implacabile. Sono momenti importanti, questi, per lui, che deve decidere se seguitare ad essere un anonimo adolescente o divenire un futuro, acclamato concertista. Neppure l'abito sfugge a *madame*, che a sue spese veste l'allievo alla maniera bislacca d'un signore di mezza età. Manek inizia un percorso gnoseologico, di scandaglio interiore, urgenza di significato. Comprende presto che l'arte è rinuncia, disciplina, principio etico e, senza avvedersene, si sottrae alle "banalità" del quotidiano; gli amici, la madre, la frivola musica *pop*. Non teme il sacrificio, ma ha poi il sentore che qualcosa non torni. Irina Sousatzka – nel suo delirio di perfezione - aborrisce fama, luci della ribalta ed applausi come fossero l'aspetto più deteriore d'una impostura che nulla spartisce con l'essenza della creatività. La bellezza è un ambizioso e nobile obiettivo, che tuttavia mal si coniuga con le usuali aspirazioni di un sedicenne. È l'anelito di quell'artista che solo se inattuale rimane autentico; prigioniero di una dimensione sospesa fra tempo e spazio e sorda alle lusinghe di entrambi. Come Irina Sousatzka, che da troppi anni ormai non varca l'uscio della propria dimora ed osserva di sottecchi la vita da dietro una finestra, quasi temesse quel mondo di mera apparenza, lei che semplicemente "è". Riposti così in un cassetto i sogni di gloria, Manek asseconda la tutrice nella spasmodica ricerca di assoluto, impaziente ma fiducioso che anche per lui verrà il momento. Il far musica insieme, però, è fatto di note e di pause; silenzi assordanti di cose non dette che creano attese. L'idillio s'incrina; Manek vacilla e cede alla tentazione di una cotta per Jenny, cantante *vamp* anche lei personaggio in cerca d'autore. Madame Sousatzka ne rimane stizzita. Ancora una volta il male insidia il candore di una sua creatura tentando di strappargliela via. Un ex allievo l'ha già ferita in passato, mettendo al bando l'ideale dell'arte in cambio di un *tour* di concerti. Ha preso il volo, ma non è un artista, e la sua foto non ha posto – in casa Sousatzka – fra quelle dei grandi del pianoforte. Intanto, in una scena memorabile del film, *madame* stempera la tensione: è il suo compleanno, ed eccezionalmente si esibisce col suo pupillo nella *Fantasia in fa minore* di Schubert; una fra le pagine più toccanti dell'intera letteratura pianistica. Un canto sommesso e struggente si leva, come un grido di dolore che soffoca. Su un prezioso letto d'avorio le membra si cercano, si aspettano, si stuzzicano senza neppure sfiorarsi. E l'anima è nuda. È un meraviglioso atto d'amore - seppur platonico e scevro d'ogni carnalità -, ed è spesso con un atto d'amore che si torna a far pace. Il sodalizio riprende e procede sereno finché un giorno, in casa di lei, il ragazzo accoglie le pressanti richieste di un impresario di poterlo ascoltare. Furibonda, la severa insegnante lo apostrofa: vada pure per il mondo, e suoni per chiunque se proprio non comprende il privilegio di "parlare" a pochi eletti. Fugge via giù per le scale, ma l'eco dello straziante *Pianto d'Orfeo* la pietrifica e, fra le lacrime, si sofferma ad ascoltare: l'adorato Manek ha sul serio un gran talento, mentre lei - la Divina – non è ancora pronta a lasciarlo al suo destino. Per un po' si perdono di vista, fin quando giunge per il ragazzo il sospirato debutto. Tutte le personalità della musica che conta sono presenti, nell'attesa di tributare il giusto merito ad un fanciullo benedetto dal fato. In sala c'è però anche Madame Sousatzka. Nascosta dapprima dietro una pesante colonna, si accinge – facendo violenza all'orgoglio – a prendere posto fra il pubblico. Inizia il concerto e, malgrado sia acuto il dolore dell'ennesimo tradimento, lei è lì ad infervorarsi al *jeu perlé* del suo diletto e patire con lui ad ogni lieve esitazione. Alla fine è un successo. Il mattino seguente, dopo avergli dato la sua benedizione, l'inflessibile maestra segue da dietro l'invetriata il giovane che prende la sua via. E al tempo stesso, su quella strada, un bambino è condotto per mano dai genitori che osservano fiduciosi una finestra. *Golden Globe* e Coppa "Volpi" per uno splendido omaggio alla musica liberamente tratto dal romanzo omonimo di Bernice Rubens [1923-2004] e davvero diretto ed interpretato con una mano sul cuore.

Demetrio Nunnari

Tra cinema e poesia: la "Diva" Elena Sangro

Antonino Orlando

Tu parli: "io generata fui diurna dal fiume che dà il nome alla mia gente... "Così d'Annunzio, nel Carmen Votivo, ricorda le origini abruzzesi della giovane attrice. Infatti Elena, al secolo Maria Antonietta Bartoli, nacque a Vasto, in provincia di Chieti, il 5 settembre del 1897. Il padre Avveduto Bartoli Avveduti era discendente di una nobile famiglia di Chianciano mentre la madre era originaria di Roma. Dopo aver contratto numerosi debiti nella sua città d'origine il padre, procuratore della famiglia D'Avalos che aveva possedimenti a Vasto e Pescara, si trasferì con la famiglia nella cittadina adriatica in una palazzina di proprietà dei marchesi ove nacque la futura attrice. La fortuna però non arrise alla famiglia e dopo qualche anno il padre, nuovamente carico di debiti, insieme ai figli maschi dovette emigrare negli USA. La giovane e bella Maria Antonietta giovanissima si trasferì a Roma, dove aveva dei parenti, e lì iniziò a frequentare la scuola di teatro di Santa Cecilia, divenendo allieva di Virginia Marini. Sul palcoscenico interpretò vari ruoli tra questi quello di Elisabetta nella *Cena delle beffe*. I questa occasione fu notata dal regista Enrico Guazzoni che la volle protagonista nel film *Fabiola*. Nel 1919 incontrò Gabriele d'Annunzio che con ogni probabilità le diede il nome d'arte " Elena Sangro". L'idillio però non nacque subito, ma dopo 8 anni quando l'attrice trascorse con il Vate un intenso periodo d'amore nel Vittoriale. Molto si è scritto su questa relazione. Sta di fatto che d'Annunzio dedicò alla *Piacente* una poesia "*Carmen Votivo*" dove con riferimenti alla mitologia greca e raffinatezze stilistiche ne decantò la grazia e la bellezza. Questa tormentata e passionale storia d'amore durò dal 1924 al 1933. Di questo periodo conserviamo non solo la seducente poesia ma anche un ricco carteggio conservato presso l'Archivio del Vittoriale. Fu un vero amore tra di loro oppure solo una travolgente passione ? Difficile dare una risposta chiara. Nel mondo affascinante che ruotava intorno all'eroe fiumano non mancavano attrici che speravano di poter avere una dedica poetica, una trama, una sceneggiatura. Sicuramente l'Avveduti coltivò la speranza, come lei stessa raccontò diversi anni dopo ad un amico, di diventare compagna di vita del Vate, ma l'intimo desiderio si trasformò in rancore per l'uomo che l'aveva sedotta e poi illusa. La giovinezza, il fascino di Elena Sangro avevano inebriato il poeta che durante l'intensa e passionale relazione amava chiamarla Ornella, come la minore delle sorelle di Alici, protagonista della "figlia di Iorio" ma le intenzioni di d'Annunzio non andarono mai oltre il coinvolgimento erotico. La carriera cinematografica di Elena Sangro fu intensa e piena di riconoscimenti, partecipò a numerosi films, qui ne ricordiamo alcuni: *Casa delle bambole* di Febo Mari nel 1919, sempre nel '19 *Venere propizia* di Romolo Bacchini. Il successo arrivò nel film *Quo Vadis* ? di Gabrellino d'Annunzio e Georg Jacoby nel 1924, dove recitò nelle vesti di Poppea. Poi venne la trilogia dedicata a *Maciste* negli anni '24/'26 e *Addio giovinezza* di Augusto Genina nel 1927. Dopo un periodo di inattività durante il periodo bellico, nel 1945 partecipò, per la regia di Luigi Zampa, al film: *L'abito nero da sposa*. Terminò la sua carriera cinematografica intorno agli inizi degli anni '50 con il film documentario: *Enrico Caruso, leggenda di una voce* per la regia di Giacomo Gentilomo. Con la fine della sua attività cinematografica cambiò anche nome in Lilia Flores dedicandosi ad esibizioni concertistiche. Successivamente fu secondo regista nei films: *La Sonnambula* e *Aida* di Cesare Barlacchi. Inoltre nel 1945 fondò la casa di produzione Stella d'oro film e si dedicò alla produzione di documentari assumendo un nome d'arte maschile, Anton Bià. Negli anni '50 si riavvicinò al regista Enrico Guazzoni con cui riprese una attività cinematografica. Morì a Roma il 26 gennaio del 1968.

Antonino Orlando

Bibliografia di riferimento: Franco Di Tizio, Elena Sangro e la sua relazione con Gabriele d'Annunzio, Ianieri, Pescara, 2017

Mostre

Cantiere Zavattini. Dalle miniere al cinema, la fabbrica di Carbonia

Elisabetta Randaccio

La Fabbrica del Cinema a Carbonia ha la sua sede in un luogo, nello stesso tempo, affascinante e inquietante: l'ex Grande Miniera di Serbariu. I possenti macchinari rimasti nel sito - per chi voglia esplorarlo c'è l'opportunità di interessanti visite guidate - e il sottosuolo segnato dalle gallerie, dove per tanti anni hanno lavorato duramente i minatori, evocano un mondo perduto, storicamente, socialmente, economicamente finito. Mentre si cammina verso l'ex Centro Direzionale, sede attualmente della Fabbrica del Cinema, che comprende locali molto belli, frutto di un intelligente restauro dedicati alle varie declinazioni del cinema (biblioteca, videoteca, centro museale, sale di uffici e riunioni, spazio espositivo), anche chi non è vissuto a Carbonia, riflette su quel luogo di lavoro così denso di ricordi, di lotte, di illusioni gioiose, di delusioni drammatiche e comprende l'importanza della memoria storica e sociale. Tra le iniziative interessanti che occupano il piano espositivo, dal 16 febbraio all'11 marzo, si è tenuta la mostra "Cantiere Zavattini", omaggio a uno degli intellettuali italiani più importanti del Novecento. L'installazione, curata anche dai ragazzi del Liceo "Amaldi-Gramsci" di Carbonia all'interno delle iniziative di alternanza scuola-lavoro, in realtà riprende un progetto del 2009 voluto dalla FICC (la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema) e dalla Società Umanitaria-Cineteca Sarda per ricordare i venti anni dalla morte di Zavattini. Allora l'esposizione, a cui collaborarono per la curatela Orio Caldiron e Matilde Hochkofler, autori anche del catalogo, ebbe la sua sede al Palazzo di città di Cagliari con un notevole successo di pubblico, che frequentò pure una rassegna sui film sceneggiati dall'intellettuale luzzarese. La mostra ritorna, dunque, in Sardegna, con intatto ancora il suo interesse e fascino. L'installazione prevede un percorso nella vita e nell'arte di Cesare Zavattini attraverso splendide riproduzioni fotografiche, di manifesti, di fogli di sceneggiature, quaderni e diari con una guida cronologica e un commento esplicativo di ogni "tappa", che, spesso, dà la parola allo stesso protagonista e alle sue godibili riflessioni. Si inizia con le foto di un bel bambino, nato nel 1902, ma pure con i primi riferimenti allo spettacolo e al cinema, che ne formarono l'immaginazione: Fregoli, il grande trasformista, di cui assistette a uno spettacolo ("l'incanto maggiore era quando svelava al pubblico il retroscena, con quali accorgimenti riusciva ad essere così fulmineamente presente.") e Chaplin, "la persona che ho più venerato e amato del cinema." In seguito, percorriamo le tappe di una giovinezza impegnata in un precoce insegnamento (tra i suoi allievi si contano Attilio Bertolucci, Giuseppe Guareschi, Pietro Bianchi) e le passioni per il giornalismo e la scrittura. Molto divertente il pannello che illustra l'albo di un fumetto Mondadori degli anni trenta, quando Zavattini curava varie testate dell'editore. Si tratta di "Saturno contro la terra", che sottolinea l'ecletticità del Nostro ("Evidentemente c'era in me una grossa carica immaginativa") capace di dedicarsi a generi letterari assai diversi. Vediamo, poi, attraverso le foto, i primi successi letterari (l'ancora splendido "Parliamo tanto di me", 1931) e le iniziali collaborazioni cinematografiche come soggettista e sceneggiatore. I pannelli riguardanti il glorioso periodo neorealista sono quelli dove il pubblico si sofferma maggiormente: foto e manifesti molto belli e intensi. Dalla locandina de *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica, 1944, alle immagini di *Sciuscià*, 1946, *Ladri di biciclette*, 1948, *Miracolo a Milano*, 1951, *Umberto D.*, 1952, capolavori cinematografici realizzati ancora con la regia di De Sica, che alternarono successi internazionali e assurde stroncature critiche, lodi e incomprensioni. In uno dei pannelli, a questo proposito, leggiamo un commento di Zavattini: "Il momento più negativamente emozionante l'ho vissuto l'indomani della prima di *Miracolo a Milano*, leggendone la critica sui giornali: una critica feroce, offensiva, e in certi casi velenosa"; toccante, invece, il racconto della proiezione di *Umberto D.* a cui partecipò Charlie Chaplin: "Chaplin ha singhiozzato per un quarto d'ora e lo giudicò migliore di *Ladri* e di *Sciuscià*. La mostra di Carbonia evidenzia, inoltre, le attività di Zavattini come artista e operatore culturale a tutto tondo: fotografia, letteratura, critica, drammaturgia. Fu un attivo esponente della divulgazione filmica attraverso i circoli del cinema (fu presidente della FICC nei primi anni cinquanta) considerati una delle massime espressioni della giovane democrazia italiana. Inoltre, possiamo vedere alcuni pannelli riguardanti la sua attività internazionale, le sue fruttuose permanenze in Messico e a Cuba. In questo senso, si nota uno scatto di Zavattini a colloquio con Fidel Castro: cosa effettivamente si saranno detti? Nella esposizione è stata data rilevanza anche alla fase sperimentale dell'intellettuale luzzarese. In realtà, Zavattini è sempre stato un artista alla ricerca di percorsi innovativi sia nella forma sia nel contenuto, sin dai suoi primi raccontini che ereditavano la complessità della cultura italiana di inizio novecento, futurista e surrealista, sino al rigoroso manifesto per il neorealismo. Certo, vederlo ormai anziano nelle immagini di copertina del "non libro più disco", ci colpisce perchè Zavattini, nonostante l'aspetto fisico, non ha mai varcato la linea mentale della "vecchiaia" intesa come mero ripiegamento intellettuale. Gli ultimi pannelli ci raccontano del suo unico lungometraggio da regista: *La veritàaaa*, 1982, (aveva diretto precedentemente solo un episodio del film *Amore in città*, 1953), che aveva scritto per essere interpretato da Roberto Benigni. Quest'ultimo, però, non potè aderire al progetto e, dunque, Zavattini impersonò anche il protagonista del suo "racconto morale". Non compreso dalla critica, il film, invece, risulta ancora valido e, pur con una apparente leggerezza, comunica riflessioni inquietanti e sovrapponibili anche alla contemporaneità. Come affermava il geniale artista: "*La veritàaaa* è animata dal desiderio di portare una goccia di chiarezza e di indipendenza nel fiume crescente della confusione e della irresponsabilità."

Elisabetta Randaccio

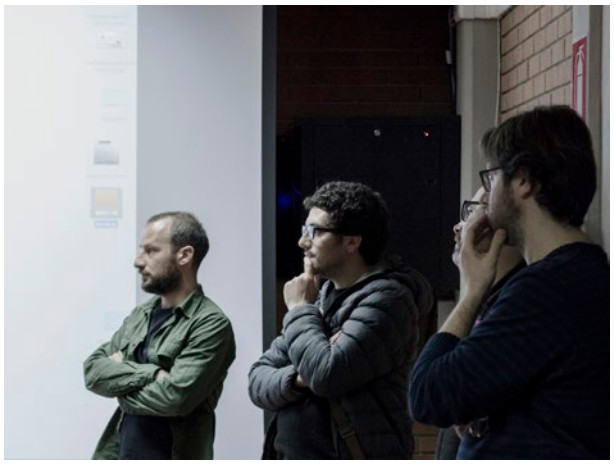
Visioni di cine(ma) indipendente # 6 Reggio Calabria

Lidia Liotta

L'8, 9 e 10 marzo appena scorsi si è svolta a Reggio Calabria la sesta edizione della rassegna Visioni di cine(ma) indipendente - organizzata dal Circolo del Cinema "Cesare Zavattini" e tra le iniziative nazionali della FICC-Federazione Italiana dei Circoli del Cinema - che dal 2013 offre una vetrina ai nuovi registi ed autori emergenti nel panorama cinematografico e approfondisce le tematiche relative alle nuove tendenze, stili e tecnologie, alle prospettive, nell'ambito fiction e in quello documentario, raccogliendo grande interesse da parte della critica e degli autori cinematografici, oltre che del pubblico, al quale si vuole offrire uno schermo in più per opere che restano per troppo tempo relegate alla visione in dvd o al computer, o ai frequentatori dei festival, e la possibilità di incontrare autori e critici ospiti della manifestazione. Anche quest'anno, dunque, caparbi e ostinati ci abbiamo riprovato volendo realizzare - sempre con grandi difficoltà economiche e grazie anche all'ospitalità della Residenza di Merito dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria - la sesta edizione di questa iniziativa che ci appartiene fortemente perché è nata da un'esigenza comune, scaturita dal desiderio di guardarsi intorno e di non essere mai soddisfatti e continuare a guardare per trovare quello che fino a quel momento non abbiamo ancora visto. Visioni di cine(ma) indipendente, è il frutto di questi sguardi curiosi su quel cinema non ufficiale, che racconta, a sua volta, le storie non ufficiali. In questi anni Visioni di Cine(ma) Indipendente è stato un bacino di idee, di film, di incontri e scontri sul cinema "invisibile", quello inviso alla distribuzione commerciale, dando voce e spazio ad autori di grande personalità.

F.I.C.C. - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema
CIRCOLO DEL CINEMA "CESARE ZAVATTINI"
REGGIO CALABRIA
www.circolozavattini.it info@circolozavattini.it

Sono passati sugli schermi opere di pura sperimentazione visiva e sonora (Luca Ferri, canecapovolto, {movimentomilc}), documentari connotati da un linguaggio "sovversivo" (Arturo Lavorato e Felice D'Agostino, Tommaso Cotronei, Marco Perri), la fiction rappresentata con la delicatezza dell'animo (Franco Piavoli, Jonny Costantino) e del cinema più "conosciuto" ma in qualche modo meno visto (P. P. Pasolini, R. Bresson). Come negli scorsi anni la rassegna si declinerà in due fasi. La prima, quella appena conclusasi, risponde all'impegno di dare visibilità ai filmakers calabresi, che oggi o già da qualche tempo si affacciano al cinema per strutturare, attraverso l'immagine, una visione differente dei nostri tempi e della nostra storia e proporre uno spazio di confronto-dibattito. La rassegna si è aperta con *Essi bruciano ancora* (2017), il film presentato all'ultimo Filmfestival di Torino di Arturo Lavorato e Felice D'Agostino, già ospiti della prima edizione, dei quali è stata proposta una retrospettiva dei lavori fondamentali, *Il canto dei nuovi emigranti* (2005), *In amabile azzurro* (2009) e *In attesa dell'avvento* (2011), pluripremiati al Festival di Torino e alla Mostra del Cinema di Venezia. In questi anni, infatti, abbiamo conosciuto e atteso con grande desiderio ogni nuovo film della coppia di cugini cineasti, orgogliosamente originari di Nicotera Marina. Arturo Lavorato e Felice D'Agostino, appartengono alla categoria delle "eccellenze calabresi" perché il loro cinema, radicato, come mai finora era capitato, in quella cultura calabrese che con fierezza va rivendicata, riesce a parlare un linguaggio universale che racconta la stratificazione culturale dei nostri luoghi.


Gaetano Crivaro, Vincenzo Caricari, Arturo Lavorato e Felice D'Agostino (foto Pasquale Praticò)

Da sx Tonino De Pace, Gaetano Crivaro (foto Dario Condemi)

Visioni di cine(ma) indipendente (foto Antonella Nicolò)

Non è il loro un cinema sperimentale, ma è un cinema in cui si riconosce lo spessore della

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

storia, in cui si assiste al moltiplicarsi dei significati tra le pieghe di una cultura che è davvero antica e consolidata. E Arturo e Felice lavorano per mostrarla, per estrarla da un oblio ingiustificato. Un lavoro che ha il sapore dell'orgoglio e della ricerca, dell'indagine storica e di quella più puramente letteraria. Un cinema colto e complesso, che attinge alle molteplici vicende della storia e ai destini incrociati che hanno reso vittime e carnefici i calabresi. I (Ri)tratti - così abbiamo voluto chiamare in questi anni queste rassegne di Visioni di cine(ma) indipendente nelle quali si è ritenuto proficuo mettere a confronto le

esperienze dei cineasti più anziani con quelle dei più giovani, invitando registi il cui lavoro non solo è consolidato, ma costituisce esempio costante per la cinematografia più giovane, e cineasti che pur avendo un'esperienza non trascurabile sono classificabili tra le promesse del nostro cinema a venire - sono continuati proponendo ancora lo "sguardo calabrese" di Gaetano Crivaro, regista trapiantato in un altrove altrettanto complesso quanto la Calabria, la Sardegna - dove collabora con la Cineteca Sarda - che sembra costituire, un po' come la Calabria, non solo geograficamente una terra a sé stante, con le sue tradizioni multietniche che tradiscono un passato di incroci di culture e una babele di lingue. Crivaro riversa questa tradizione nel suo cinema, che sconfina nello sperimentalismo, ma resta attaccato ad una consapevolezza sociale che, con molta ironia, sembra volere riversare nei suoi film. Di storie, ma soprattutto di volti è pieno il cinema di Gaetano Crivaro, ritratti di persone incontrate in varie città del mondo, come nel progetto Videoritratti, inteso come costruzione di un'antropologia visuale sperimentale, un archivio di ritratti filmati, una sorta di contenitore di memorie, di cui il film *Mamihlapinatapai* (2017), girato a Bogotà, fa parte. E ancora i bambini de *La processione* (2015), così protagonisti da spostare l'attenzione della macchina da presa dalla ripresa etnografica ad un vivace fuori campo tra i vicoli di un paesino della Sicilia. *Good buy Roma* (...) e *El vagòn* (...) sono due storie di emarginazione che si traducono, la prima in un entusiasmante esperimento di costruzione di una comunità solidale nel centro di Roma, la seconda in una sperimentazione partecipata di evocative tecniche di ripresa come la macchina stenopeica. Anche Vincenzo Caricari torna a Visioni di cine(ma) indipendente, dove aveva presentato nel 2013 il suo secondo documentario, con due film *Pietre* (2014) e *Rosa* (2016), due storie che danno voce a due persone, un ragazzino e una giovane donna, che vivono e affrontano difficoltà, incertezze e sofferenze in una quotidiana solitudine in un paesino dell'entroterra calabrese. Il suo è un cinema diretto, vitale, che si nutre delle storie della sua Locride, che diventano, in una narrazione meditata e mai fine a se stessa, immagini calabresi a tutto tondo. Caricari è un regista che lavora sempre, come molti altri calabresi, con difficoltà in una condizione sociale ed economica che non lo aiuta, costituendo un rispettabile esempio dell' "etica della restanza", come la definisce l'antropologo calabrese Vito Teti: «Restare non è un fatto di pigrizia, di debolezza: dev'essere considerato un fatto di coraggio. Una volta c'era il sacrificio dell'emigrante e adesso c'è il sacrificio di chi resta, di chi sente che possono esserci opportunità nuove, altri modelli e stili di vita, per il sud. Una scelta, ma anche l'esperienza dolorosa e autentica dell'essere sempre fuori posto» Quella resistenza, quella forma di silenziosa contestazione che caratterizza molti calabresi - molti meridionali -, legati ad una terra spesso matrigna, e per la quale ci si chiede se ancora, dopo tanti anni, valga la pena di continuare a confidare in quella speranza che si sfilaccia e si sbiadisce ogni volta che le rivogliamo un pensiero. Speriamo di potere dare appuntamento per la seconda parte di (Ri)tratti di Visioni di cine(ma) indipendente il prossimo maggio con uno sguardo tutto al femminile sul cinema che divide, inquieta, fa pensare. Perché noi, come Erri De Luca "amiamo il cinema che non ci lascia in pace".

Lidia Liotta

(FICC - Circolo del Cinema "Cesare Zavattini" di Reggio Calabria)

Toni Capua, Arturo Lavorato, Natale Restuccia, Alberto Conia e Felice D'Agostino (Foto Pasquale Praticò)

Arturo Lavorato, Natale Restuccia, Felice D'Agostino, Toni Capua, Tonino De Pace (foto Dario Condemi)

Arturo Lavorato e Felice D'Agostino (foto Pasquale Praticò)

Visioni di cine(ma) indipendente (foto Dario Condemi)

www.circolozavattini.it
FB | Circolo del Cinema "Cesare Zavattini" Reggio C.
www.ficc.it
Diari di Cineclub | Media partner
scarica il catalogo sul sito del circolo

The Nile Hilton Incident - Omicidio al Cairo di Tarik Saleh

Svezia, Danimarca, Germania, 2017; 106'; Sceneggiatura: Tarik Saleh; Fotografia: Pierre Aïm; Montaggio: Theis Schmidt, Cast: Yasser Ali Maher, Tareq Abdalla, Nael Ali, Fares Fares. Produzione: Copenhagen Film Fund, Chimney, Atmo Production; Distribuzione: Movies Inspired

Giulia Zoppi

Nonostante il titolo italiano riecheggi atmosfere fané appartenenti ad una narrativa post colonialista di stampo britannico (Agatha Christie in primis), rafforzando in me la convinzione che non giova mai tradurre il titolo di un film (tantomeno doppiarlo e chissà che prima o poi non si riesca a farne una battaglia culturale), siamo alle prese con una detective story decisamente conturbante che prende spunto dalla realtà, ovvero dalle prime sommosse di piazza Tahrir al Cairo, datate gennaio 2011, a cui si intreccia un fatto di cronaca nera realmente accaduto nel 2008, ispirato all'omicidio della cantante libanese Suzanne Tamin. Insignito del premio speciale della giuria al festival di Sundance e terzo film del regista svedese di origini egiziane Tarik Saleh, *Omicidio al Cairo* si annuncia sin dalle prime sequenze come un thriller di impianto classico (alcune sequenze rimandano direttamente ad Alfred *Hitchcock*), sapientemente calibrato tra la suspence della trama gialla e il nero angosciante del sottofondo politico e sociale della metropoli cairota, calato in un'atmosfera corrotta che ha la forza di espandersi a macchia d'olio, col risultato di proporci un'opera intensa ed originale, nonostante i richiami al cinema hard boiled siano continui e facilmente identificabili. Il film si apre con la cinepresa intenta ad inseguire freneticamente l'ufficiale della polizia Nouredin (un ottimo Fares Fares, volto noto in Italia per il film *Jalla! Jalla!* prodotto da Saleh e girato dal fratello Josef), al termine della giornata lavorativa, immerso tra le strade brulicanti di gente, i rumori e gli odori dei banchetti ambulanti, al calar della sera. Apprendiamo subito che il poliziotto è aduso a piccole contrattazioni illecite e assuefatto ad un sistema di mazzette che hanno l'aria di essere molto frequenti nella polizia come in altri ambienti istituzionali, descrivendo un humus che non aggiunge niente di nuovo rispetto ai cliché...se non fosse che il Nostro è un uomo solo che vive in una modesta abitazione dove il televisore funziona a scatti (e rimanda immagini traballanti del presidente Mubarak), l'illuminazione è fioca, il frigo è vuoto (ma non mancano mai la birra, compagna silenziosa di nottate insonni e malinconiche, né le sigarette). In questo contesto chandleriano, in cui ben presto si insinua un sentimento di pericolo costante, dovuto al ritmo incalzante della cinepresa che non si stacca mai dal poliziotto (sebbene la città sia in movimento perpetuo), la routine di Nouredin viene spezzata dall'omicidio di una cantante libanese di notevole avvenenza e notorietà, avvenuto nella camera del Nile Hilton hotel. Ritenuto sin dalle prime battute un omicidio passionale, il delitto viene ben presto archiviato perché il maggior sospettato è un abile e ricchissimo uomo d'affari implicato in una relazione clandestina con la vittima, ma soprattutto un membro del Parlamento, tale Hatem Shafiq (Ahmed Selim), personaggio molto vicino a Hosni Mubarak e alle alte sfere del potere, servizi segreti compresi. Niente sembrerebbe disturbare il tran tran della polizia, oramai orientata verso l'archiviazione del caso, se non il fatto che un'inserviente ai piani dell'hotel, la sudanese Salwa (Mari Malek) sia la sola testimone di un'accesa discussione tra Shafiq e la vittima poco prima dell'omicidio. Nonostante Nouredin riceva nottetempo una promozione che ci fa intuire subito il legame di complicità intercorso tra Shafiq e la polizia,

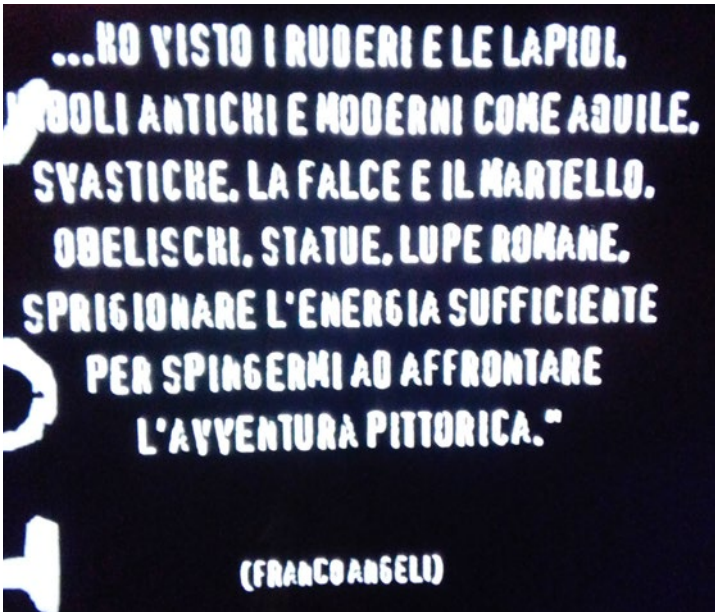
l'ufficiale, mosso da un sentimento di giustizia che non ci aspetteremmo (rileviamo un altro elemento chandleriano nel presentarci un poliziotto corrotto ma non cattivo), continua le sue indagini seguendo una pista che non fa che riportarlo sulle tracce del ricco imprenditore, sebbene intorno a lui si siano insinuate le figure poco raccomandabili di Nagy (Hichem Yacoubi) drogato e ricattatore, Gina (Hania Amar) cantante libanese amica della vittima e invischiata in un giro di prostituzione (con la quale Nouredin trascorre una notte di sesso) e Clinton (Ger Duany) fratello della testimone Salwa, ad intorpidire le acque. Saleh è molto bravo nel mostrarci i momenti di vita di Nouredin, sempre più solo e desolato (scopriremo che ha perso da poco la giovane moglie in un incidente) in un contesto sociale, civile e politico implicato nel malaffare e nei traffici a tutti i livelli, dove niente è come appare e tutti, nessuno escluso, giocano a nascondersi, a mistificare la verità e a depistare. Il regista riesce così a tratteggiare una realtà immersa in forti contraddizioni, illuminata da chiaroscuri che disvelano le forti iniquità che vigono in una società composta da ricchezze smodate e povertà insopportabili (vedi la condizione in cui versa la comunità sudanese, di cui è membro Salwa, la testimone, che vive prevalentemente in clandestinità, impiegata in lavori sottopagati e al nero) nell'indifferenza di tutti: dei ricchi che si spartiscono patrimoni e potere, dei poveri che si arrangiano in mille modi, cercando di evitare il carcere e la tortura (riservata a coloro che vengono sospettati di comportamenti eversivi). Non sfuggono, in alcune scene di interni, echi di un cinema lontano, prevalentemente nordico (Svezia, Norvegia, Danimarca), lì dove Saleh sembra voler immortalare la solitudine dei cosiddetti "ultimi" (piccoli delinquenti, vittime di indagini manipolate) stritolati da un sistema che non conosce il valore della legge, per rimarcare, probabilmente, la distanza siderale che divide le democrazie nordeuropee dai regimi mediorientali. Il tutto assume un'aura ancora più inquietante quando, sul finire del film, siamo testimoni delle prime rivolte popolari che si stanno agitando in piazza Tahrir, nate con la speranza di sovvertire il regime, cacciare Hosni Mubarak e lottare per una società più democratica e forte che garantisca maggior benessere e uguaglianza. Sappiamo bene quanto poco ci volle per soffocare la cosiddetta "primavera araba" nel sangue e nel fallimento: Mubarak fu cacciato ma niente di ciò che quella moltitudine di giovani chiedeva, fu mai realizzato. E' chiaro che l'indagine di Nouredin, per quanto coraggiosa e controcorrente, non assicurerà Shafiq alla legge ed è altrettanto evidente che sarà ristabilito l'ordine di sempre nella polizia, nei servizi segreti di Stato, nel Parlamento. La sequenza finale, dove una lunga scia di gente sfila per le strade lottando per il proprio futuro, ha un sapore catartico ed emozionante. Sullo sfondo, tra le pieghe di quelle immagini di speranza noi, spettatori italiani, vediamo in controluce stagliarsi il sorriso dolce ed interrogativo di Giulio Regeni, torturato ed ucciso dai servizi segreti cairoti, 5 anni dopo, nel gennaio 2016. Su questa morte terribile e reale non è ancora stata fatta giustizia. Questo il film, come la vita vera, non ci fornisce purtroppo, elementi sufficienti per poter immaginare un mondo migliore.

Giulia Zoppi

Un artista al cinema: Franco Angeli

Carmen De Stasio

Nella cinematografia degli anni Sessanta del secolo scorso l'arte compartecipa non come gemma aggiuntiva, quanto, piuttosto, come scelta combinatoria. Di fatto, in quanto luogo adatto alle combinazioni, il cinema rende possibile l'incastro di immagini che, in una disposizione sequenziale di tipo fumettistico, qualificano un ritmo concepito tanto dalla parte dell'operatore dietro la macchina da presa, quanto dalla parte del pubblico, al quale spetta interpretare le modalità di un ritmo nel quale insiste la costruzione progressiva e, a un tempo, fruita nell'immediatezza e come immediatezza. Per questa via, il cinema si eleva a clou topico dove l'esplicitazione della modalità artistica fluisce senza bisogno di aggiuntive parole. A questo mira l'interesse di molti artisti che in quegli anni scelgono la via del cinema per rendere maggiormente sostenibile l'esplorazione diretta e vivere il set come atelier mobile in cui filtrare il modus soggettuale in modus condiviso e oggettivato. Non di meno, dalla parte di Franco Angeli si ritiene ottimale la contaminazione tra arte ferma, dotata di una distintiva sensibilità eloquente ma da approfondire, e arte in movimento. Ciascun intervento è un lavoro in spostamento che consente allo spettatore di concepire immagini inquiete in una concezione che unisce l'installazione e la performance come nuovi valori artistici (nuovi nel senso che – pur apprendendo la trama da un precedente cinema futurista e dada – si orientano verso il pubblico vasto e acquistano un rigore non più di nicchia, auto-destinato a pochi eletti) accanto alla vulnerabilità e alla variabilità che l'artista decide di trasmettere, pur senza intervenire con una modalità personalistica. L'effetto è un'esplicitazione intenzionale che avviene in maniera indiretta e contiene, senza limiti, il problematico profilo dell'artista in una temporalità di svolta: rivoluzionario senza ricorrere al presunto desiderio di distinguersi come innovatore. Intendendo, dunque, il cinema come luogo in cui l'arte si rivela quale eponimo che si rivolge a una platea vasta, si può concludere che il vantaggio sia in favore di un sistema comunicativo originale che, a suo modo, rende tutto ciò che mostra (anche l'immagine più ostile e refrattaria) come idea e miscela di idee fruibile e, soprattutto, possibilmente intelligibile. Sono questi gli anni di un'importante svolta esistenziale: l'adolescenza di un tempo che mira a straniare da sé la casa-rifugio delle parole conosciute. Al contrario, vera dimora è il *fuori*. Là fuori insistono regole disposte a una continua confutazione mediante un approfondimento di tipo scientifico. Là fuori la ripetibilità confida in una continua prova empirica e contemporaneamente accede a risvolti dai quali derivano ulteriori scenari da recuperare per incidervi modalità originali di lettura. Simultaneamente il fuori è il luogo della non-ripetibilità, ovvero quanto lo stesso Angeli rifiuta, provvedendo alla giustapposizione di segni totalmente urbani che all'occhio indagatore d'artista sono parificabili ai grandi monumenti di una città – Roma – che si ritrova ad essere



tutt'altro che la Roma impregnata di vitalità e di speranza, e che convive in un'atmosfera pesante e contraddittoria, incastrata e dominata. Al suo cospetto lo scenario metodologico-artistico di Franco Angeli si dispone senza sospetti e, infine, mostra senza alterabili dimostrazioni. Vagando da un punto d'osservazione irrefrenabile e scalpitante, l'orizzonte va a spostarsi oltre i limiti della città e ad essere iconizzato è l'intero tracciato che necessariamente prevede lo scorrimento veloce. Ancora una volta privo di ripetizioni e improbabili interruzioni, il cinema mostra senza bisogno di astruse dimostrazioni che le parole solo avviano ma non traducono in arte visiva, né possano rivelare per analogia. In un siffatto scenario in spostamento continuo, dove tutto si profana in una bidimensionalità che allarga anziché appiattire e dove gli oggetti restano oggetti e i fatti e i personaggi si rigenerano attraverso la ritmicità che traggono da se stessi rafforzati dall'energia adattante dell'artista visuale, l'arte di Franco Angeli è un agire credibile e senza dissociazioni: nella forma che tutto contiene a disagio, egli proclama un'immaginazione che è nuova per il fatto di essere visivamente risultante di un modo aggressivo e penetrante di disporsi all'interno della realtà come fatto evidente. Nel mutismo ovattato e congeniale all'assenza di comunicazione e intraprendenza reciproca, l'arte visivo-cinematica accantona dunque la natura reverenziale per specchiarsi nell'esistere consueto. Per certi aspetti, punta a rimarcare l'assurda insignificanza dei gesti, la cui meccanicità è simbolo di una realtà singhiozzata, sfrenata nei suoi compartimenti e ristagnante in una nube di egoismi fortemente combattuti proprio in quegli anni di sveglia culturale. Sprazzi qui e là concertano con l'espressione motivazionale, prima che espressiva, del Franco Angeli impegnato a investire le cose con la devianza delle cose stesse; a imprimere l'essere dell'arte alle cose che con noia o avidità ciascuno manipola e che detengono incisioni addensate di esistenze in un affollamento implicito di diramazioni. La chiusura, la sfericità e l'accomodante immagine, nell'usurpare se stessa, diventa pertanto il grado innominabile di violenza. Congruo quindi pensare a un innovato aspetto caratteriale dell'ingegno artistico totalmente incline alla fattività quale risultante efficace di un registro che nella Pop Art riscontra l'abilità combinatoria e creativa di Franco Angeli nel trentennale della sua scomparsa.

Ho visto i ruderi e le lapidi,simboli antichi e moderni come aquile, svastiche, la falce e il martello, obelischi, statue, lupe romane, sprigionare l'energia sufficiente per spingermi ad affrontare l'avventura pittorica (Franco Angeli)

Carmen De Stasio

* <u>Prossimo numero</u>:
Come la scena di un film – Pino Pascali

Cronaca sintetica di un tormentato rapporto: la letteratura e l'ultimo Pasolini

"Non mi uccise la morte ma due
guardie bigotte, mi cercarono
l'anima a forza di botte"
Fabrizio De Andrè, Un blasfemo-

Giorgia Bruni

Pensava di trascorrere la sua vita, dopo i sessant'anni, tutta nella sua casa di Chia, una specie di romitorio nell'Italia centrale, ancora silvana per dedicarsi del tutto agli studi di letteratura.[1]

Nel 1971 venne pubblicata la raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*.

Vado scoprendo sempre più in proposito, man mano che studio i mistici, che l'altra faccia del misticismo è proprio il fare, l'agire, l'azione. Del resto la prossima raccolta di poesie che pubblicherò s'intitolerà Trasumanar e organizzar . Con questa espressione voglio dire che l'altra faccia della "trasumanizzazione" (la parola è di Dante, in questa forma apocopata), ossia dell'ascesa spirituale, è proprio l'organizzazione.[2]

Il titolo della raccolta indica due attività opposte quali la meditazione e l'azione che l'autore percepisce unite nella figura di San Paolo.[3]

Pasolini, in un'intervista del 3 giugno 1971, parla della struttura tripartita dell'opera: il primo libro si presenta come una sorta di diario privato in cui egli si interroga in merito alla possibilità di fare poesia ritagliandosi vari spazi destinati all'amore nei confronti di Ninetto. Il secondo, invece, è interamente dedicato alla cara amica Maria Callas; per lei Pasolini compone un vero e proprio canzoniere. L'ultimo è, infine, di carattere specificatamente politico affrontando due temi principali: il PCI e la nuova generazione dei giovani, denso della polemica contro i falsi valori e la nostalgia per un modo di essere appartenente al passato e incapace di riaffacciarsi sulla scena del mondo. Nonostante la componente squisitamente privata dell'opera si affacci continuamente a far udire la propria voce, la centralità è affidata all'argomento politico. *Trasumanar e organizzar* è, fondamentalmente, un libro "disperato", memore della delusione di Pasolini che, in quegli anni, soffriva per la scarsa considerazione che si aveva della sua letteratura. L'opera non rinuncia al tono paradossale e il paradosso dimora proprio nell'accettazione e nel contemporaneo rifiuto della letteratura. Il suo rifiuto si colloca:

[...] in uno strato della realtà dove la realtà sta per perdersi e dissolversi, ma non si è ancora persa e dissolta.[4]

La letteratura vie*ne rifiutata prima dello smarrimento, prima della catastrofe generata dallo sgretolarsi della dimensione in cui viviamo, prima della perdita dell'orientamento e delle nostre certezze.*

[...] perché Dio è la Realtà; e la realtà è un Dio tirannico che del suo dispotismo fa la chiave per arrivare, anche se parzialmente, a lei; e dunque bisogna adorare la Realtà, mettere l'intelligenza fra le cose vecchie, aumentare la pietà verso se stessi e gli altri [...][5]

Gli scrisse Elsa Morante:

Si sa che ogni spiegazione è inutile.
Tanto l'altro spiega la nostra spiegazione con la sua spiegazione. E così l'equivoco
gira in eterno. Ma questo è bene in fondo
come in fondo tutto è bene (anche se
Voltaire non lo sapeva)
[...]
io rimprovero solo ME, per una cosa, e anche me, per quella sola (ti avverto che se credi d'averla indovinata ti sbagli). È la sola cosa che non c'è nel tuo libro che pure è un libro disperato. Disperato ma beato perché quella cosa non c'è (e se credi di indovinarla ti sbagli). Il tuo libro è disperato – beato perché si. Dentro c'è Pier Paolo c'è Ninetto e Maria e pure Elsa [...] ma tu beato vuoi che gli appartenenti a Pier Paolo siano come Pier Paolo li vuole e hai ragione. BADA! HAI RAGIONEEE!

? forse il solo modo di farli esistere (gli altri) è questo: il tuo. A ogni modo, nel libro c'è Pier Paolo e basta (intendimi: l'esserci Pier Paolo basta al libro: a tutti i libri basta che ci sia L'AUTORE).

[...].[6]

Negli anni settanta, si accennava, si inaspriscono i rapporti tra lo scrittore bolognese e l'ambiente letterario italiano inabissandosi in una profonda crisi dovuta al cono d'ombra spalancatosi ingiustamente sulle sue opere letterarie.

C'è dunque qualcosa che non va nell'impressione "pubblica" che si ha del mio lavoro. Dei miei film,
tutti, più o meno, male o bene, ne parlano; della mia letteratura no.[7]

[...] è vero che la prima edizione di Trasumanar è esaurita? E allora perché non esce subito la seconda? Perché, un successo simile, se è vero, non viene fatto conoscere attraverso la stampa(magari attraverso la stampa la cui critica ha brutalmente ignorato il libro?). È la prima volta, durante il nostro lungo rapporto, che io le scrivo una lettera da autore capriccioso [...] ma sento patologicamente la ventura di questo mio libro [...][8]

Nell'aprile del 1972 Pasolini si dedica alla raccolta dei suoi saggi incentrati su tre tematiche: la lingua, la letteratura e il cinema non dimenticando di sottolineare al lettore che i suoi scritti debbano essere considerati *"work in progress"* ossia frutto, ancora non pienamente maturo, di un incessante lavoro di ricerca e, a motivo di ciò, scritti *al di qua dello stile.*

segue a pag. successiva

1 *P.P.PASOLINI, Lettere, II volume, cit.p. CXXXIV. Si riporta un intervento di Volponi.*

2 *Ivi, p CXXXV. Pasolini risponde a Duflot in un'intervista del 1969.*

3 *Pasolini è sempre stato stregato dalla figura del Santo che rimane una costante delle sue riflessioni. Principalmente in Paolo lo scrittore legge la storia di un uomo che, pur essendo nato sotto la protezione borghese di un'affermata classe sociale, rinuncia ad ogni suo privilegio per schierarsi dalla parte della fede fondando la Chiesa di Cristo. Pasolini scrive nel 1973 una sceneggiatura che ha per oggetto la storia di San Paolo trasposta ai nostri giorni in cui il protagonista viene rappresentato talvolta forte talvolta debole a causa di una misteriosa malattia che si rivelerà essere la sua omosessualità.*

4 *M.A.BAZZOCCHI, Pier Paolo...cit. p 192.*

5 *P.P.PASOLINI, Lettere, II volume cit.p 669. Si riporta un frammento di una lettera che Pasolini scrisse a Mario Bianchi nel marzo del 1970.*

6 *Ivi, pp CXXXVI-CXXXVII.*

7 *Ibidem.*

8 *Ivi, p 695. Si riporta un frammento di una lettera che Pasolini scrisse a Livio Garzanti nel 1971.*

segue da pag. precedente

Il titolo dell'opera è *Empirismo eretico*. La scelta del titolo può imputarsi alla convivenza/connubio del poeta e del marxista i quali, appunto, operano un empirismo eretico agendo all'interno del magma caotico con la speranza di fare ordine. L'empirismo eretico sarà, dunque, una conoscenza intollerante e volutamente incapace di plasmare la sua essenza sulle forme del mondo neo-capitalistico. Pasolini, nell'opera, riguardo alla teoria cinematografica si domanda:

Il passare dalla scrittura letteraria al cinema, è un caso di modernità estrema o di regresso?[9]

L'interrogativo si adegua perfettamente alla linea dualista che abbraccia la raccolta.

Le due persone che hanno scritto questo libro convivono in un solo autore, che piano piano tende a fare della sua ambiguità due vite[10]

Il periodo di crisi con la società letteraria tuttavia non risparmia *Empirismo eretico* che viene accolto con notevole indifferenza dalla critica italiana. Nel luglio del 1972 Pier Paolo scrive ad Enzo Siciliano:

Vivo ormai fuori dalla società. Non voto più allo Strega. Mi sono volontariamente emarginato. La letteratura, nel suo momento sociale, non mi interessa molto [...] quanto al silenzio che c'è intorno a me, mi pare solo sintomo di incompetenza, di vigliaccheria, ; o semplicemente di odio [...] anni fa c'era un odio diverso. Un odio razziale generico, quello che si prova per tutti i diversi, siano ebrei, siano omosessuali. Questo odio andava a sommarsi con un odio più specifico, anzi che è specifico delle partite intellettuali: quello che viene dedicato a chiunque rifiuti di essere identificato con un cartello segnaletico preciso [...] l'odio di ieri era l'odio della sottocultura . L'odio di oggi è quello medesimo, travasato nella cultura.[11]

Pasolini, dopo l'impegnativa lavorazione di *Canterbury*, si rifugia alla Torre di Chia: presso l'antico rudere, infatti, egli ha fatto costruire una casa circolare caratterizzata da grandi vetrate. Poco distante dalla dimora, immerso nella vegetazione, lo scrittore ha voluto un grande padiglione di legno in cui studiare, disegnare, scrivere. Chia diverrà, da questo momento, il prezioso antro in cui è possibile riscoprire, nella quiete della natura, la passione per la poesia e per la letteratura.

[...] quello che è certo, invece, è che Pasolini si proponeva un rapporto con la letteratura, negli ultimi tempi, molto più stretto di quello che non avesse avuto nei dieci anni estremi della sua vita.[12]

All'amico Paolo Volponi lo scrittore bolognese confessa la sua idea per un romanzo a cui si sta dedicando pazientemente: un'opera monumentale e magmatica che avrebbe ultimato nel corso di diversi anni. Anni che, purtroppo, non gli fu concesso di vivere. Lo scritto in questione è, ovviamente, *Petrolio*.

[...] l'ultima volta che io l'ho visto vivo, poche settimane prima della sua morte, mi parlava con accenti accorati di tanti impicci, fastidi e impegni che lo distraevano dal quadernetto delle poesie, anche se aggiungeva di essere abbastanza rasserenato in termini letterari , e anzi stimolato da un progetto al quale stava lavorando da alcuni mesi, e che si proponeva di portare avanti ancora per molto tempo: guardava quindi davanti a sé ancora con una lunga prospettiva . Questo progetto era un romanzo che aveva cominciato a scrivere , con un titolo provvisorio, *Petrolio*, che attraverso un arco di tempo piuttosto lungo, una quindicina d'anni, doveva non dico raccontare, ma in qualche modo rappresentare, simulare un percorso importante della nostra storia di questi ultimi anni [...].[13]

Petrolio si proponeva di riflettere la crescita dell'Italia e, nel medesimo tempo, il suo permanere in una condizione di arretratezza. Avrebbe testimoniato la resistenza delle molte contraddizioni sociali, politiche, economiche, culturali. Avrebbe rappresentato la difficile evoluzione del nostro paese in cui convivono situazioni avanzate domate dal neo-capitalismo e lande abbandonate di società da terzo mondo. Pier Paolo era

[...] molto impegnato e felice, quando parlava di questo progetto: mi domandava cosa ne pensassi, era curioso di percepire le mie reazioni. Non si scopriva molto: non diceva in che modo l'avrebbe scritto, chi ne sarebbe stato il protagonista, come si sarebbe strutturato il libro, ma ne parlava con grande affetto, proprio con il sentimento di chi vede crescere intorno e dentro a sé una cosa che ama, alla quale partecipa, e che in sostanza muove [...][14]

Il romanzo incompiuto vedrà la sua pubblicazione solo nel 1992 a cura di Maria Careri, Graziella Chiarcossi e Aurelio Roncaglia. Il titolo resta *Petrolio* anche se Pasolini accarezzasse anche l'idea di chiamarlo *Vas*. Vas è un termine che rimanda sia alla cara figura di

San Paolo (*vas electionis*) sia ad un oggetto modesto tipicamente contadino: la mangiatoia dei maiali. Entrambi fanno tuttavia riferimento a qualcosa di confuso. Petrolio, in modo particolare, allude alla sfera politica: l'Eni. L'ente petrolifero nato negli anni 60 è assunto a simbolo della rivoluzione neo-capitalistica.

Molti temi affrontati nel romanzo sono i medesimi trattati negli articoli pubblicati dal poeta - regista sul *Corriere della sera* e raccolti, in parte, in *Scritti corsari*. Memorabile e denso di importanza è *Il romanzo delle stragi*: celeberrimo articolo pubblicato sul suddetto quotidiano il 14 novembre del 1974. Un anno quasi esatto prima della morte di Pasolini. Lo scritto si apre con una agghiacciante, coraggiosa e autolesionista, dichiarazione:

Io so. Io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato golpe (e che in realtà è una serie di golpes istituitasi a sistema di protezione del potere). Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano del 12 dicembre 1969. io so i nomi dei responsabili delle stragi di Brescia e di Bologna dei primi mesi del 1974. Io so i nomi del "vertice" che ha manovrato , dunque, sia i vecchi fascisti ideatori di golpes, sia i neofascisti autori materiali delle prime stragi, sia infine, gli "ignoti", autori materiali delle stragi più recenti [...][15]

Pier Paolo scrive di sapere i nomi dei vari responsabili delle stragi e degli attentati accaduti in Italia dal 1968. Poco dopo, però, aggiunge di non avere le prove e neppure gli indizi. Questa sua preziosa conoscenza viene, in qualche modo, giustificata con il suo mestiere.

[...] io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente piano politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere. [...] credo inoltre che molti altri intellettuali e romanzieri sappiano ciò che so in quanto intellettuale e romanziere [...].[16]

Pasolini prosegue puntando apertamente il dito contro la classe politica italiana.

[...] probabilmente i giornalisti e i politici hanno anche delle prove o, almeno, degli indizi. Ora il problema è questo: i giornalisti e i politici, pur avendo forse delle prove e certamente degli indizi, non fanno i nomi. A chi dunque compete fare questi nomi? Evidentemente a chi non solo ha il necessario coraggio ma, insieme, non è compromesso nella pratica col potere e, inoltre, non ha, per definizione, niente da perdere: cioè un intellettuale [...] ma egli non ha né prove né indizi. [...] ebbene proprio perché io non posso fare i nomi dei responsabili dei tentativi di colpo di Stato e delle stragi (e non al posto di questo) io non posso non pronunciare la mia debole e ideale accusa contro l'intera classe politica italiana. [...] sono pronto a ritirare la mia mozione di sfiducia (anzi non aspetto altro che questo) solo quando un uomo politico – non per opportunità, cioè non perché sia venuto il momento, ma piuttosto per creare la possibilità di tale momento- deciderà di fare i nomi [...].[17]

Giorgia Bruni

9 *M.A.BAZZOCCHI, Pier Paolo...cit. p 109.*
10 *Ibidem.*
11 *P.P.PASOLINI, Lettere, II volume cit.p CXLIII.*
12 *Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo, p 13. Si riporta l'intervento di Paolo Volponi.*
13 *Ivi, p 12.*
14 *Ivi, p 13.*
15 *P.P.PASOLINI, Scritti corsari, p 88.*
16 *Ivi, p 89.*
17 *Ivi, pp 90,92.*

I tre stakanovisti della macchina da presa? Steno, poi Festa Campanile e... Fassbinder!

Nuccio Lodato

Mi è capitato, un paio di mesi fa, di partecipare a un piccolo ma assai riuscito convegno, organizzato dal Circolo del Cinema di Tortona, sull'opera di Woody Allen, proprio nei giorni in cui stava riprendendo piede la singolare caccia alle streghe, retrospettiva e alla rovescia, che di quando in quando torna a coinvolgerlo. E in cui si metteva in dubbio la volontà stessa, da parte di Amazon, di dare effettivamente il via alla realizzazione del suo nuovo, annunciato *A Rainy Day in New York* (non so, al momento, come si stiano mettendo le cose). Occasione illuminata da due, come sempre, magistrali relazioni degli amici Pier Maria Bocchi e Luca Malavasi, che si erano intelligentemente ripartiti i compiti, affrontando in maniera coordinata diversi periodi e fasi del lavoro woodyalleniano, pur in una comune prospettiva radicalmente favorevole all'autore. Tale loro prolungato e ribadito atteggiamento critico, del resto (compendiato nel magnifico libro di Pier Maria, *Woody Allen. Quarant'anni di cinema*, Le Mani 2010), aveva rappresentato il motivo per cui il presidente Roberto Santagostino e Loretta Ortolani, ideatrice dell'occasione, avevano deciso di invitare proprio soltanto loro due ad alimentarla. Nel dibattito finale, sotto la fresca, assai positiva impressione de *La ruota delle meraviglie*, e nuovamente a cena poco dopo, il discorso ricadde, quasi inevitabilmente, anche sull'iperproduttività di Allen: quella sua necessità imprescindibile -preparare film e girare come respirare- di mettere fuori, in media ma anche di fatto, un'opera l'anno, quando non due. Ripensandoci, mi sono poi posto la domanda se fosse davvero lui il più stakanovista dei registi in attività o anche del passato. Un giochetto infantile, se volete, ma che mi ha intrigato. Allora, senza ricerche straordinarie, semplicemente con *Indici Mereghetti 2017* e *Imdb* alla mano, mi sono divertito a censire i cineasti col maggior numero di titoli all'attivo, rapportando tale dato assoluto ai corrispondenti anni di effettiva operatività nel sonoro (il muto avrebbe troppo complicato le cose...), e ricavando, col dividere il numero totale dei film per tale dato, la rispettiva... produttività media annua. Il risultato, per certi versi ovvio, per altri sorprendente, è quello della tabella allegata. Non mi risulta che una simile "ricerca" -nel suo assoluto, inutile essere fine a se stessa, ma trastullante- fosse già stata tentata (anche se bisognerebbe evitare di riscrivere libretti di melodramma che esistano già a nostra insaputa, ammoniva Visconti...). Lascio il relativo commento all'improbabile lettore eventualmente incuriositosi, e mi limito a proporre qualche mia impressione superficiale. Precisando ovviamente che il tipo di indagine condotta nulla aveva a che fare con la qualità artistica o culturale della produzione esaminata: i suoi esiti infatti spaziano dai ripetuti padri di autentici capolavori a realizzatori di cose che -magari a torto: oggi una rivalutazione non si nega a nessuno...- personalmente non sarei mai entrato in sala a vedere, neppure sotto minaccia armata. Non per stolto pregiudizio o ancor più stolido rifiuto a priori, sia chiaro: niente mi inorridisce come l'atteggiamento di chi se la prende con film che non è andato a vedere! Ma perché nell'adolescenza i miei sciagurati amici del sabato sera mi ci trascinavano a forza, e talvolta il masochismo mi riconduce anche oggi davanti ad essi, sul teleschermo, quando non addirittura in streaming...[Mentre scrivo, ad esempio, l'occhio sinistro e il corrispettivo orecchio si volgono con intermittenza a... *I 4 tassisti* di Giorgio Bianchi (1963) che sta snodandosi per suo conto sul teleschermo: queste antiche brutte cose non erano poi così male!].

Convegno Woody Allen ottanta e oltre al Circolo del Cinema di Tortona (27 gennaio 2018): da sinistra, Luca Malavasi, Nuccio Lodato e Pier Maria Bocchi (foto Roberto Santagostino)

Woody Allen ottanta e oltre a Tortona: il pubblico nella sala della locale Fondazione Cassa di Risparmio (foto Roberto Santagostino)

I registi "veloci" sono una sorta di gruppo a sè. Contando le filmografie di centinaia di loro colleghi, ci si rende conto che il traguardo-limite che distingue gli Stakanov della mdp è quello dei 40 film: al di sotto, si crea una specie di terra di nessuno, che relega (o distingue...) i più "lenti" su valori notevolmente inferiori. Non ci sono, in altre parole, molti registi da... 39. Chi non ha l'abitudine di sfornare uno o due titoli annui (e, prima ancora, di trovare il produttore che glielo consenta) ha bisogno di assai più tempo tra una realizzazione e l'altra. Senza giungere ai casi limite, come ad esempio quello di Terrence Malick, con soli quattro film tra l'esordio con *La rabbia giovane* del 1973 e la ripresa di *The Tree of Life* nel 2011 (i puristi tra i suoi intransigenti sostenitori potrebbero paradossalmente dichiarare che nei sette successivi anni, fino all'imminente *Radegund*, ne abbia poi fatti troppi!). Tutto questo per dire che la rosa limitata a una quarantina di nominativi -tutti padri di almeno altrettanti film- della tabella che si acclude si è,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in certo qual modo, quasi autogenerata.

2. Lavorare (tanto) stancherà, come ammonivano il detto popolare e Pavese, ma fa bene... all'aspettativa di vita. Quasi i tre quarti dei nominativi selezionati sono o sono stati almeno ottuagenari: sette di loro hanno toccato o superato quota 90! E non si obietti che sia stata proprio, in sé, la lunga esistenza ha consentito il maggior numero di titoli, perché non è così: un'attenta disamina comparativa dei dati dimostra come l'intensificazione produttiva sia indipendente dall'età raggiunta e dalla durata stessa della personale permanenza sul pianeta. Pasquale Festa Campanile, secondo classificato, ci ha lasciati decisamente troppo presto; l'immenso Fassbinder, terzo, è addirittura morto in giovanissima età. I fratelli Corbucci si sono congedati entrambi a un traguardo di anni, per la media odierna, davvero troppo esiguo, ma stracarichi l'uno e l'altro di lavoro pubblicato. Carlo Vanzina e Neri Parenti, che non hanno ancora raggiunto la settantina (soglia oggi non più considerata proibitiva, per la fortuna anche di chi scrive, che l'ha già... ben bene oltre-passata) con all'attivo filmografie non indispensabili, ma tendenzialmente sconfinate.

3. Chi ha cominciato presto... finisce tardi! La pattuglia di eletti già alle prese con la regìa con gli anni Venti (quando non addirittura Dieci) del secolo scorso è riuscita a tirare ben in lungo. Scorrendo la graduatoria, Curtiz e Hitchcock, Walsh e Ford, Cukor e Hawks, Camerini, Taurog e Wellman, ottimanente piazzati già così, raggiungerebbero, sommando i loro titoli muti, quote complessive e quozienti, rispetto ai quali non ce ne sarebbe per nessuno.

4. C'è una ben diversa altra pattuglia, la cui incisiva presenza colpisce. Quella, per così dire, senza spocchia o disprezzo, ma solo per brevità, degli artigiani o talora mestieranti del cinema italiano. Steno ne è non a caso il grande capofila sia in termini di risultato quantitativo che di autorevolezza rappresentativa, da *Al diavolo la celebrità* a quattro mani con Monicelli del '49 ad *Animali metropolitani* del 1987. Ma dopo di lui vengono, a fiume, con suo figlio, appunto

Tabella produttività

CINEASTA	PERIODO	ANNI DI VITA	ANNI DI ATTIVITA'	FILM FIRMATI	MEDIA ANNUA
STENO *(Stefano Vanzina)*	(1917-1988)	71	32	72	2,25
PASQUALE FESTA CAMPANILE	(1927-1986)	59	21	42	2
RAINER WERNER FASSBINDER	(1945-1982)	37	16	30	1,87
MARIO MATTOLI	(1898-1980)	82	38	72	1,8
BRUNO CORBUCCI	(1931-1996)	65	28	50	1,78
UMBERTO LENZI	(1931-2017)	86	31	55	1,77
LUCIO FULCI	(1927-1996)	69	32	54	1,68
MARINO GIROLAMI	(1914-1994)	80	31	51	1,64
MICHAEL CURTIZ * [+ muto] *(Manò Kerstéz)*	(1886-1962)	76	35	56	1,6
CAMILLO MASTROCINQUE	(1901-1969)	68	30	44	1,46
CARLO VANZINA	*(n. 1951, vivente)*	67	40	58	1,45
GORDON DOUGLAS	(1907-1993)	86	34	45	1,32
ROGER CORMAN	*(n. 1926, vivente)*	82	35	45	1,28
HENRY HATHAWAY * [+ muto]	(1898-1985)	87	40	51	1,27
SERGIO CORBUCCI	(1926-1990)	63	49	62	1,26
ANTONIO MARGHERITI	(1930-2002)	72	37	45	1,21
INGMAR BERGMAN	(1918-2007)	89	37	44	1,18
ALFRED HITCHCOCK * [+ muto]	(1899-1980)	81	46	53	1,15
HENRY HATHAWAY	(1898-1985)	93	52	56	1,15
RAOUL WALSH * [+ muto]	(1887-1980)	93	52	56	1,12
JOHN FORD * *(Sean A. O'Fearna)*	(1894-1973)	79	50	55	1,1
PUPI AVATI	*(n. 1938, vivente)*	80	47	40	1,1
CLAUDE CHABROL	*(1930-2010)*	80	51	52	1,01
DINO RISI	*(1916-2008)*	92	53	53	1
GEORGE CUKOR * [+ muto]	*(1899-1983)*	84	50	50	1
WOODY ALLEN	*(n. 1935, vivente)*	83	52	51	0,98
LUIGI COMENCINI	*(1916-2007)*	91	43	42	0,97
HOWARD HAWKS * [+ muto]	*(1896-1977)*	81	46	45	0,97
MARIO CAMERINI * [+ muto]	*(1895-1981)*	86	43	40	0,93
RICCARDO FREDA	*(1909-1999)*	90	39	42	0,92
MARIO MONICELLI	*(1915-2010)*	95	57	53	0,92
SIDNEY LUMET	*(1924-2011)*	87	50	44	0,88
NORMAN TAUROG * [+ muto]	*(1899-1981)*	82	36	41	0,87
JEAN-LUC GODARD	*(n. 1930, vivente)*	88	57	50	0,87
NERI PARENTI	*(n. 1950, vivente)*	68	36	41	0,87
JOHN HUSTON	*(1906-1987)*	81	46	40	0,86
SERGIO MARTINO	*(n. 1938, vivente)*	80	38	44	0,86
WILLIAM A. WELLMAN * [+ muto]	*(1896-1975)*	79	42	49	0,85
MAURO BOLOGNINI	*(1922-2001)*	79	57	44	0,77
CARLO LIZZANI	*(1922-2013)*	91	56	40	0,71

Rainer Werner Fassbinder (1945 - 1982)

Festa Campanile e Mattoli, i citati Corbucci, Lenzi e Fulci, Girolami e Mastrocinque, Sergio Martino (nipote di Gennaro Righelli/Maria Jacobini, e fratello dello scomparso produttore Luciano) e Simonelli. Non saranno immortalati nella storia delle arti, ma hanno intrattenuto milioni di spettatori e fornito risorse non secondarie anche per la copertura di imprese più nobili.

"La rabbia giovane" (1973) di Terrence Malick

5. Ma la quantità non è ostile a priori alla qualità. Nell'elenco infatti, oltre al già rammentato e svettante Fassbinder, entrano con tutta la loro impareggiata autorevolezza, insieme ai molti maestri hollywoodiani di lunghissimo corso già rammentati al 3., anche Bergman e il suo in passato emulo Allen, gli ex-dioscuri della *nouvelle vague* Godard e Chabrol, Huston e Lumet, Corman e Freda, Bolognini e Lizzani, Avati oltre al già citato Camerini, e naturalmente la sacra trimurti della Commedia all'Italiana: in ordine alfabetico Comencini, Monicelli e Risi.

6. Mi accorgo, rileggendo, di come l'unico dei 41 selezionati che non sono riuscito finora a nominare neppure una volta sia Gordon Douglas. Effettivamente, ha un po' l'aria di color che son sospesi, equidistante tra l'Olimpo di 5. e l'"albergo degli assenti" (come direbbe l'amico Germani in omaggio a Matarazzo...) di 4. Ma se ripenso a certi Laurel e Hardy e ai western che mi deliziarono l'infanzia, o a due o tre film di investigatori che mi intrattennero bene tra i venti e i venticinque anni, sono contento che anche lui –peraltro andatosene carico di segreti e profondità della storia del cinema fin quasi dalle origini...- di film abbia avuto la voglia e l'opportunità di farne così tanti.

Nuccio Lodato

CONGRESSO REGIONALE E CORSO DI AUTOFORMAZIONE RESIDENZIALE
F.I.C.C. SARDEGNA 2018

I Circoli del Cinema della Sardegna aderenti alla F.I.C.C. - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, chiamati in Congresso a Oristano / Hotel Mistral via XX Settembre 34

6/7/8 Aprile

VENERDÌ 6 APRILE 2018

17-18 > arrivi e check-in camere;
18.00 > CONGRESSO
preparazione documenti e fasi preliminari;
19.45 > cena;
21.00 > PROIEZIONE
apertura della retrospettiva promossa dalla F.I.C.C. nazionale dedicata al regista Karen Shakhnazarov, con la proiezione e la discussione, secondo la metodologia praticata dai Circoli del Cinema, del film Jazzmen (U.R.S.S., 1983, 87'); introduzione a cura di Galina Francis Smith.

SABATO 7 APRILE 2018

09.00 > saluti, registrazioni e consegna dei materiali;
09.30 > autopresentazioni delle/i partecipanti e dei Circoli (attività, criticità e aspettative sul corso);
11.30 > pausa caffè;
11.45 > CONGRESSO
relazione della Segreteria uscente, formazione della Commissione Elettorale e della Commissione Politica;
12.15 > APPROFONDIMENTO
relazione del Presidente Nazionale Marco Asunis sulla Nuova Legge Cinema e sugli sviluppi che hanno direttamente interessato la F.I.C.C. e le altre Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica;
12.45 > LAVORI DI GRUPPO
organizzazione dei gruppi di lavoro del corso di autoformazione sul tema Il Circolo del Cinema come presidio di Resistenza: alla luce della lunga mobilitazione della F.I.C.C. contro la nuova "Legge Cinema", approvata dal Parlamento nel 2017, che penalizza deliberatamente la Federazione e altre Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica e mette a repentaglio la loro stessa sopravvivenza, nei gruppi di lavoro si approfondiranno testi e spunti che, partendo dalla specifica condizione attuale di crisi, consentano di allargare lo sguardo sull'intero contesto sociale e culturale in cui i Circoli operano, per elaborare riflessioni e azioni di resistenza culturale e rilanciare l'attività dei Circoli. I lavori di gruppi saranno il punto di partenza per redigere un documento politico da presentare e proporre ad altre altre realtà culturali, a livello locale e nazionale, per l'individuazione di una strategia comune.
13.30 > pranzo;
15.00 > LAVORI DI GRUPPO
17.30 > pausa caffè;
18.00 > PROIEZIONE
visione e discussione, secondo la metodologia praticata dai Circoli del Cinema, di un mediometraggio;
20.00 > cena;
21.30 > analisi metodologica della discussione del film;

DOMENICA 8 APRILE 2018

09.30 > LAVORI DI GRUPPO
chiusura lavori di gruppo, relazioni dei gruppi di lavoro e discussione con la proposta di un documento politico;
11.15 > pausa caffè e check-out camere;
11.45 > CONGRESSO
relazione Commissione Politica e fase congressuale;
13.15 > pranzo;
15.00 > relazioni dei gruppi di lavoro, discussione con la proposta di un documento politico e chiusura dei lavori.

www.ficc70.it
ficcsardegna@gmail.com

Diari di Cineclub *è stato gentilmente invitato e sarà presente con suoi collaboratori*

Radio Onda Rossa: da Visionari a Tutta Scena

Attorno alla metà di febbraio, gli amanti del cinema e del teatro della capitale, tra cui molti lettori di **Diari di Cineclub**, hanno ricevuto una di quelle comunicazioni che suscitano un dispiacere autentico. Federico Raponi annunciava infatti la sua intenzione di chiudere l'ormai storica collaborazione con Radio Onda Rossa, per la quale curava ben tre trasmissioni: Visionari , Radioteatro e, in collaborazione con Ottavia Monicelli, Tracce di Cinema, dedicata alle colonne sonore dei film. L'intento dichiarato era quello di concentrarsi sul proprio blog, Tutta Scena. Fortunatamente, forte è stata la pressione per farlo tornare sui suoi passi, tanto che, in tempi abbastanza brevi, Federico ha concordato con la redazione dell'emittente antagonista il mantenimento del proprio impegno radiofonico, seppure in forme nuove rispetto al passato. Insomma, una storia a lieto fine, che abbiamo voluto approcciare intervistandone il protagonista. Il quale, passando per un bilancio della propria peculiare esperienza radiofonica, fornisce diversi spunti su come muoversi a qualsiasi operatore culturale e critico che non voglia piegarsi alle ragioni del mercato, ritenendo ancora prioritaria la difesa e il rilancio dell'"espressione artistica indipendente".

Stefano Macera

Partirei dal fatto che il tuo annuncio ha portato con sé moltissime richieste di ripensamento, dentro e fuori la Radio…

Sì, mi sono pervenuti molti attestati di stima e ho potuto toccare con mano quanto le mie trasmissioni, nel corso degli anni, siano diventate un punto di riferimento. Numerosi ascoltatori hanno espresso il loro rincrescimento per questa mia decisione, mentre la redazione della Radio ha sottolineato l'importanza dei miei spazi sul cinema e sul teatro, invitandomi a non rinunciarvi del tutto pur "prendendomi i miei tempi".

Per quale ragione volevi rinunciare alle trasmissioni?

C'era un evidente problema di stanchezza. Per lungo tempo ho svolto tre trasmissioni in due giorni della settimana (martedì e giovedì): in totale 4 ore di programmazione più il tempo impiegato per gli spostamenti e quello, ancor maggiore, necessario per preparare gli appuntamenti con gli ospiti. Tengo però a precisare che, da parte mia, non vi è mai stata l'idea di un abbandono dell'attivismo sul fronte culturale. Da non molto tempo ho aperto un blog, *Tutta Scena* (tuttascena1.wordpress.com) che, nelle mie intenzioni iniziali, avrebbe dovuto prendere il posto dell'impegno radiofonico. Però, confrontandomi con la redazione di Onda Rossa, ho compreso che una cosa non escludeva l'altra e vi era la possibilità di utilizzare, in radio, le interviste audio legate a proiezioni e spettacoli realizzate per il blog. Di conseguenza, le due trasmissioni che ho deciso di mantenere, *Visionari* e *Radioteatro*, hanno cambiato nome, diventando rispettivamente *Tutta Scena Cinema* e *Tutta Scena Teatro*, e sono interamente in forma registrata. Ma in ogni caso, nel passaggio dalla vecchia alla nuova formula, che comporta una preziosa sinergia tra due media differenti, non si è perso molto tempo.

Anche per mettere meglio a fuoco quel che rischiavamo di perdere, da quanto tempo è che svolgevi queste trasmissioni?

Visionari è nata nel 2000, *Radioteatro* la porto avanti dal 2008, mentre *Tracce di Cinema* ha visto la luce molto più recentemente, circa tre anni fa. Se consideriamo solo *Visionari*, dobbiamo dire che la mole di materiale prodotta è notevole: negli ultimi anni, vi sono stati in media tra i 7 e i 12 ospiti a puntata. Calcolando un'interruzione estiva di sole tre settimane, parliamo di qualcosa come 400 persone l'anno, con una netta prevalenza degli artisti indipendenti, che i media ufficiali tendono ad oscurare.

Visionari, peraltro, è una trasmissione che, rispetto alle origini, è cambiata molto…

E' vero, *Visionari* ha vissuto delle trasformazioni significative. Era partita come trasmissione di critici che esprimevano, in modo articolato, la propria opinione sui film. Ci sono passate anche persone che, pur nell'attuale perdita di peso della critica cinematografica, hanno poi assunto un certa visibilità. Col tempo, però, si è passati a una formula diversa, che s'è rivelata di maggior impatto sugli spettatori. Gli interlocutori, in trasmissione, sono quelli che i film li realizzano: produttori, registi, attori ecc. Il contributo critico, da parte mia, consiste soprattutto nella scelta degli ospiti, che esprimono specifiche poetiche e visioni del cinema. Io non credo alla figura del critico "maestrino" che separa per sempre i film belli da quelli brutti. E una trasmissione radiofonica sul cinema deve anzitutto fornire a chi ascolta degli strumenti per costruirsi un proprio senso critico, senza impartire direttive culturali. In questo senso, ho anche imparato ad andare a braccio, evitando le domande secche e i tempi troppo serrati. Cerco di seguire il discorso dei miei interlocutori e mi riallaccio a quel che dicono. Così, chi si sintonizza può farsi un'idea più precisa del loro progetto culturale. Diciamo che, col tempo, *Visionari* è diventata una trasmissione che si fa ascoltare di più perché, a sua volta, è capace di ascoltare i suoi ospiti.

Visto che, più o meno, siamo in tema, mi piacerebbe sapere se hai avuto riscontri circa la capacità delle tue trasmissioni di far conoscere un cinema e un teatro diversi da quelli dominanti…

Diciamo che, nel corso degli anni, gli operatori del settore mi hanno riferito spesso di persone che sono andate a vedere uno spettacolo teatrale o un film perché ne avevano sentito parlare su Radio Onda Rossa. La radio, certo, ha sempre avuto un segnale disturbato, ma riesce a raggiungere tante persone anche attraverso l'ascolto in streaming sul sito. Io poi ho sempre pubblicato il podcast delle mie trasmissioni, agevolando ulteriormente l'ascolto.

Ma se permetti, in sede di bilancio della mia esperienza, vorrei segnalare che le iniziative a sostegno della radio coinvolgono spesso artisti con cui ho interagito io. Per esempio, quella svoltasi al Nuovo Cinema Palazzo lo scorso 13 gennaio, pochi giorni prima ch'io annunciassi di voler terminare l'impegno radiofonico, ha visto ben 13 interventi di compagnie e di attrici e attori che hanno risposto a una mia chiamata.

Tu sei stato anche giornalista e critico per quotidiani che oggi non ci sono più, come Liberazione, organo di Rifondazione Comunista e Terra, di orientamento ecologista. Che differenze hai riscontrato tra il lavoro per la carta stampata e quello radiofonico?

Guarda, la differenza principale sta nel fatto che in quel caso ero retribuito. Ma la mia attività di giornalista cinematografico e teatrale per i quotidiani si è sempre fondata su quanto producevo in Radio. Nel senso che le interviste pubblicate erano, alla fine, trascrizioni di quelle realizzate per le trasmissioni. In fondo i piani si sono sovrapposti pure nella collaborazione con il sito *FilmUp* (filmup.leonardo.it): è vero, era la redazione a propormi di recensire un film o di seguire una conferenza stampa, però il materiale realizzato per *Visionari* rimaneva una base di partenza.

Dal tuo punto peculiare punto di osservazione, quale valutazione dai dello stato della critica teatrale e cinematografica in Italia, sui quotidiani e non solo?

Sui quotidiani, in verità, la critica è finita o quasi. Lo spazio riservato alle recensioni teatrali

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

è minimo, quello dedicato al cinema è maggiore ma privilegia nettamente quei film che si suppone possano avere grandi incassi o suscitare un po' di dibattito mondano. Per le opere più audaci e innovative, rimangono a disposizione poche righe: un andazzo che spinge alcuni critici alla pigrizia mentale. Altri, consapevoli del fatto che, sui quotidiani, non si possa esprimere molto di ciò che si pensa, cercano di impegnarsi pure in direzioni diverse, inventandosi laboratori per la comprensione del linguaggio cinematografico, aprendo blog dove poter parlare più liberamente del cinema che si ama o, infine, collaborando alla realizzazione dei festival. In ogni caso, rimane un problema, a monte: anche se avesse un orientamento più avanzato, la carta stampata sarebbe comunque in ritirata. Coloro che acquistano un quotidiano sono ormai una minoranza, l'informazione e il dibattito si svolgono prevalentemente sul web. Ossia in un luogo virtuale dov'è saltato ogni criterio qualitativo: tutti scrivono di tutto e moltissimi si ergono a giudici della qualità di un film o di uno spettacolo teatrale senza avere nessuna capacità analitica. In questa situazione caotica, le voci dei più preparati, che poi sono quelli che cercano di sollecitare riflessioni invece che emettere sentenze, perdono visibilità. Se oggi ci fosse un critico dello spessore di Tullio Kezich, su cui anch'io mi sono formato, faticherebbe non poco ad emergere e ad acquisire autorevolezza.

Queste considerazioni, purtroppo, mi trovano d'accordo. Però, certo, oggi di un rilancio della critica cinematografica ci sarebbe davvero bisogno...

Una rinascita della critica sarebbe utile soprattutto per sostenere lo sforzo dei nuovi autori. Oggi, a ben vedere, è diventato più facile realizzare un film, perché con le tecnologie digitali, le spese per produrlo si sono ridotte. Ma il problema, considerato il modo in cui funziona la distribuzione, è farlo vedere. L'attuale prevalere dei Multiplex non coincide con un'offerta cinematografica più variegata, bensì con l'imperversare dei film di cassetta. Per ovviare a questa situazione, ci si sta industriando con soluzioni nuove, per esempio portando i lavori degli indipendenti in alcune sale attraverso piattaforme con cui si vendono i biglietti e che danno al pubblico la possibilità di scegliere i film che vuole vedere. In provincia, dove questi esperimenti sono meno diffusi, sono spesso ancora vitali i circoli del cinema. Si tratta di sacche di resistenza che, nei casi migliori, sottraggono alcune opere all'invisibilità.

Ecco, hai appena toccato un punto assai rilevante: l'affermazione dei Multiplex. Che hanno anche sottratto terreno alle sale cinematografiche classiche, luoghi di socialità e di una diversa fruizione del cinema...

Per quanto concerne la crisi delle sale "tradizionali", il punto è che il pubblico è sempre meno, perché la fruizione dei film avviene soprattutto attraverso altri canali, come il web. Per riaffermare il valore sociale della visione collettiva di un film occorrono proposte nuove. A Roma, l'Apollo 11, di cui da tempo seguo e documento l'attività, offre spesso proiezioni alla presenza degli autori o, in ogni caso, date-evento in cui la visione di un'opera si lega a mostre cinematografiche e alla presentazione di un libro. Indicazioni utili le offre pure l'esperienza dei ragazzi del Cinema America:

https://tuttascena1.wordpress.com/

le proiezioni all'Arena di San Cosimato sono state un fatto culturalmente e socialmente rilevante. E personalmente apprezzo molto il fatto che la loro gestione della Sala Troisi rimandi a un progetto di centro culturale polivalente. Questa mi pare la vera via da

Apollo 11: Via Nino Bixio, 80 /A, 00185 Roma RM Esquilino Telefono: 06 700 3901

seguire per le sale classiche, che possono tornare ad essere un punto di riferimento, nei territori in cui si trovano, solo offrendo una pluralità di strumenti culturali. La domanda di una cultura non mercificata, d'altra parte, è ancora molto forte, soprattutto in certi settori giovanili. Pensa alla mobilitazione che si è verificata attorno alla Libreria Zalib, in via della Gatta, nel centro storico di Roma: sfrattata dalla proprietà ha ricevuto il sostegno di tanti studenti, che s'erano pure impegnati in una raccolta di fondi. L'epilogo non è stato positivo ma la battaglia è stata comunque rivelatrice di energie insospettabili.

Dunque, nonostante tutto, possiamo concludere questa conversazione con una nota d'ottimismo...

Sì. Ovviamente io cerco sempre di muovere da quel punto di vista realistico che ho maturato nel corso degli anni. Questo però non ha nulla a che vedere con un atteggiamento rinunciatario o connotato da un esagerato pessimismo. A mio avviso, l'espressione artistica indipendente continuerà ad esistere, perché connessa ad esigenze reali. Spinte giovanili come quella che ti ho appena descritto mi sembrano un'ottima base da cui partire.

Stefano Macera

Poetiche

Dietro una donna

Spostato su col gomito un lievito di nebbia,
Colava biacca da una fiasca nera
E a briglia sciolta nel cielo
Canuto e greve caracollava fra le nuvole.
Nel fuso rame di case stagnate
A stento si contengono i trèmiti delle vie,
Stuzzicati da un rosso mantello di lussuria,
I fumi diramavano le corna dentro il cielo.
Cosce-vulcani sotto il ghiaccio delle vesti,
Messi di seni mature già per il raccolto.
Dai marciapiedi con ammicchi malandrini
Frecce spuntate insorsero gelose.
Stormo che a un colpo di tacco
Si levi a volo nel cielo
Preghiere di altezze presero al laccio Iddio:
Con sorrisi da topi lo spennarono
E beffarde lo trassero per la fessura d'una soglia.
L'Oriente in un vicolo le scorse,
Più in alto risospinse la smorfia del cielo
E il sole dalla nera borsa strappato fuori
Pestò con cattiveria le costole del tetto.

Vladimir Vladimirovic Majakovskij

Sardegna e Colombia unite nel segno del cinema

E' successo all'XI edizione di "terre di confine" filmfestival svolto a marzo nel cuore dell'isola. Il più importante focus mai realizzato sulla cinematografia colombiana in un festival italiano

Salvatore Taras

Nel cuore della Sardegna esiste un evento che, nel segno del cinema, unisce l'isola con altri luoghi in apparenza molto lontani. Luoghi dove una cinematografia emergente traccia interessanti percorsi spesso poco conosciuti. È il "terre di confine filmfestival", importante evento culturale organizzato dall'Associazione "Su disterru" onlus, una rassegna che in questi anni si è ritagliata un ruolo di primissimo piano nel settore cinematografico isolano, aprendo interessanti percorsi di confronto con realtà come l'Irlanda, la Finlandia, Cuba, il Kurdistan, i Balcani, l'Africa, l'Argentina e la Romania, solo per citarne alcune. La kermesse, giunta all'XI edizione, nel mese di marzo ha accolto la Colombia come nuovo paese ospite, segnando un legame profondo tra le due comunità. Sono state due settimane indimenticabili, durante le quali è stato proposto il più importante approfondimento a tema mai visto in un festival in Italia. La rassegna si è svolta tra Oristano, Cagliari e Sassari, per entrare nel vivo nelle due tappe principali tra il pittoresco centro di Solarussa e l'incantevole paese di Asuni, dove tutto ha preso il via nel lontano 2004. Tanta carne al fuoco: otto giornate di proiezioni per quarantanove film in totale, quindici ospiti tra registi e produttori sardi e internazionali, incontri a tema, laboratori, concerti e tavole rotonde. Tema principale, "il fiume e l'acqua come luoghi di confine capaci di dividere e unire popoli e terre". Il programma è stato presentato il 2 marzo alla Cineteca Sarda di Cagliari dal regista Marco Antonio Pani nell'inedita veste di direttore artistico, dal sindaco di Solarussa, Mario Tendas e dal presidente dell'associazione "Su Disterru", Sandro Sarai. «La scommessa è stata quella di realizzare un calendario molto intenso, con tanti appuntamenti variegati che comprendessero sia proiezioni che incontri sul cinema, dando agli spettatori una miriade di possibilità di scelta – ha spiegato Marco Antonio Pani –. Il timore era che questo avrebbe potuto creare degli spazi vuoti, ma il pubblico ci ha dato ragione rispondendo sempre molto bene. Siamo molto soddisfatti». Da quanto si è visto, Colombia e Sardegna appaiono accomunate, seppur in modo diverso, da un passato e da un'attualità piuttosto dura da superare, da esorcizzare e raccontare. Per i sudamericani c'è il tema della guerra. Per i sardi una rinascita industriale fallimentare, cassintegrazioni, basi militari ed emigrazione. Ma ci sono anche comunanze positive, come gli effetti proficui delle rispettive Leggi sul cinema, nate entrambe sulla spinta dei lavoratori del settore dopo i primi anni Duemila. Grazie a esse il comparto di entrambe le realtà vive un periodo fecondo, riuscendo sempre più di frequente a partecipare anche ai grandi festival internazionali. Tra gli ospiti colombiani, il pubblico di Solarussa ha accolto calorosamente Jaime Manrique, direttore del festival "Bogoshorts" di Bogotà e importante distributore di cortometraggi nel paese latino, e quindi il regista Carlos Tribiño Mamby con il suo *El silencio del rio*, Premio per il miglior film colombiano al Cartagena Ficci. Protagonista delle giornate asunesi, assieme a Tribiño, è stato invece il noto regista Felipe Aljure, che ha presentato per la prima volta in Italia il suo capolavoro *Tres escapularios*. Aljure, promotore della Legge cinema del suo Paese, ha evidenziato le similitudini culturali tra Colombia e Sardegna, sottolineando l'importanza di avere una normativa adeguata sul cinema per dare slancio al settore e riuscire a dare voce a una cinematografia autonoma, fondamentale per porre un argine al colonialismo culturale. Ma il "terre di confine" ha offerto tanti altri spunti di riflessione, a partire dall'inaugurazione dell'8 marzo con un omaggio alla festa della donna: un incontro tutto al femminile coordinato dall'attrice Antonella Puddu, al quale hanno partecipato registe, sceneggiatrici, casting-manager e produttrici provenienti dalla Sardegna. Durante il confronto è emersa la complessità di un mestiere difficile quanto emozionante, e la straordinarietà del lato umano che si instaura all'interno di una troupe durante le riprese. È stata anche evidenziata la capacità multitasking delle donne, segno di un talento naturale nell'adeguarsi alle diverse esigenze. Grande attenzione è stata rivolta anche alla tavola rotonda sull'alta formazione, alla quale hanno preso parte Antioco Floris per l'Università di Cagliari, Davide Bini e Lorenzo Hendel per l'Accademia delle belle arti, César Cardona Cano e Alejandro Alzate Giraldo per l'Universidad de Medellin, Daniele Maggioni e alcuni affermati registi sardi come Enrico Pau e Salvatore Mereu. Gli esperti hanno affrontato il tema della qualità e la necessità della formazione, ma anche i limiti per l'ingresso reale nella professione che, nel campo del cinema è davvero difficile, anche se possibilità inaspettate sembrano giungere dal genere documentario. L'iniziativa è stata archiviata ad Asuni con un bilancio che ripaga ampiamente il grande impegno messo in campo dagli organizzatori, per una kermesse già affermata che continua a macinare un successo dietro l'altro. «L'auspicio per il futuro è che il "terre di confine" possa crescere ancora di più senza cambiare lo stile – ha affermato Pani – uno stile che non pretende di creare un evento gigantesco e pieno di glamour, ma di portare invece il cinema sardo e quello poco conosciuto di altre "terre di confine", come la Colombia, con i loro protagonisti, a contatto con il pubblico, invitandolo a spostarsi in piccole comunità della Sardegna come Asuni e Solarussa, dove il festival si svolge, per vedere del buon cinema ma anche per scoprire dei territori bellissimi, con la loro gente e con le loro specificità artistiche, naturalistiche, archeologiche, culturali e gastronomiche. Un luogo di incontro che avvicini le culture e le persone nel nome del cinema».

Marco Antonio Pani con Felipe Aljure (foto di Salvatore Taras)

"El Silencio del Rio" di Carlos Tribino

"Los colores de la montaña" di Carlos César Arbeláez

Salvatore Taras

L'uovo del serpente

Chiunque compia il minimo sforzo, può vedere cosa ci riserva il futuro; è come l'uovo di un serpente: attraverso la membrana si riesce a discernere il rettile perfettamente formato.
(Ingmar Bergman, L'uovo del serpente, USA/BRD, 1977)

Antonio Loru

Che cos'è il fascismo? Bella domanda! Destinata a rimanere senza risposta, almeno una risposta intelligente. Non esiste risposta secca; tutt'al più una lunga congerie quasi infinita di domande e risposte più o meno stupide. La realtà è un processo dinamico: dici gatto e quello esce dal sacco e non è più lo stesso che un attimo prima vi era entrato. Una risposta banale può darla la ragazzetta/o freschi di presuntuosa maturità liceale: *dicesi fascismo quel periodo storico che va dal 30 10 1922 al 25 07 1943, bla bla*. Il fascismo è una categoria dello spirito, *il climax del brodo di cultura della stupidità*; la ruffianeria, la mediocrità, il qualunquismo, *l'armiamoci e partite* comunque sempre gli altri, la voglia di bastone, il disinteresse, di fatto connivenza, fino al limite del disprezzo della libertà, quella vera, che non è mai senza la giustizia; è minorità dello spirito, bisogno di essere comandati, rinuncia all'audacia del pensiero critico, al ragionamento, alla presa di coscienza personale, all'azione comune. Incapacità di vedere nelle condizioni personali, nel *qui e ora* la manifestazione finita dell'infinita processionalità storica, nel particolare una casellina del puzzle universale. È delega, rinuncia a crescere, bisogno dell'uomo solo al comando, del padre-padrone spirituale per tutta la vita. Il fascista è un mediocre vigliacco, violento coi deboli, con gli ultimi, i dannati della Terra; debole, vigliacco e ruffiano coi forti; mai forte. Oggi i deboli sono gli emigrati, i ragazzi anche laureati, gli operai, le donne dipendenti sotto il costante ricatto dei Jobs Act, *la grande riforma* del governo Renzi, che rende facilissimo il licenziamento senza giusta causa, in cambio dell'elemosina di un paio di mensilità; gli studenti irreggimentati nella pessima Buona Scuola. I forti sono gli imperialisti americani, che in Sardegna, solo per fare un esempio, detengono i nostri terreni migliori per farvi i loro macabri giochi di guerra, arricchendoli delle scorie velenose di minerali impoveriti, impoverendo noi e arricchendo i fabbricanti di armi, gli industriali della morte. I militari americani e NATO dovremmo cacciare dalle nostre terre, e riprenderne fiero possesso. Il fascismo in Italia non è mai finito. Due soli esempi: il *Minculpop* del Ventennio, emanò la seguente disposizione: *Ignorare la pellicola propagandistica dell'ebreo Chaplin* e anche la riedizione di *The Great Dictator* del 1961: a vent'anni quasi di distanza dalla caduta del fascismo e del duce, in piena età democratica, anzi democristiana, rimase a lungo in censura! Vennero tagliate le sequenze in cui appariva la moglie di Napaloni, chiaro riferimento alla vedova Mussolini, unica persona vivente fra quelle a cui il film alludeva. Di questi giorni è invece la decisione della Suprema Corte di Cassazione di non considerare reato il saluto fascista: non è reato se il suo intento è solo commemorativo e non violento!!! Sarebbe da considerarsi una libera manifestazione del pensiero! Non un attentato all'ordine democratico. Lo stabilisce la Cassazione con una sentenza di assoluzione per due neo-fascisti che a un raduno di Fratelli d'Italia a Milano, nel 2014, avevano salutato alzando il braccio destro, com'è nella tradizione fascista. La democrazia si alimenta di coscienza civica, il serpente fascista prospera nell'ignoranza, la viltà, la rinuncia alla partecipazione in prima persona al voto, per esempio. Ovviamente è interesse del sistema che il minor numero possibile di aventi il diritto vada a votare: le difficoltà create ad arte, *'ndi bogat is ogus a unu tzurpu'*, (toglie gli occhi a uno zorbo) non sono proprio quello che serve per invogliare all'esercizio democratico un popolo stanco, confuso, spesso gabbato, a volte scippato del risultato elettorale: gli esiti degli ultimi referendum, quelli sulle province, quello sul riassetto costituzionale, li abbiamo già scordati? Da una parte i governi dello Stato italiano, promuovono il voto degli italiani all'estero, cioè di persone che vivono in un altro Paese, pagano le tasse in un altro Paese, sono cittadini di un altro Paese, che però, *hai visto ma vinciamo un altro campionato mondiale di calcio*, hanno conservato anche la cittadinanza italiana: insomma il Paese che nega lo Ius Soli, conserva i *Diritti del Sangue* (Augh!) e nega il diritto di voto e di cittadinanza a (ex)-stranieri che vivono in Italia da decenni, che lavorano e pagano le tasse sul lavoro e sul consumo in Italia, che mandano i loro figli nelle scuole italiane. E nega di fatto il diritto di voto ai giovani, che per motivi di studio o di lavoro si trovano all'estero, o nel nostro caso di sardi, anche in continente, ché per poter rientrare nei paesi dove sono iscritti nelle liste elettorali, a esercitare il diritto di voto, devono spendere, A/R, anche 400 euro. In sintonia coi nostri politici appaiono gli studenti dell'ultimo anno delle scuole superiori che (guarda caso) sono in viaggio d'istruzione in Italia o all'estero nel giorno in cui sono chiamati alle urne, per la loro *prima volta*! Possiamo ben dire che l'invito di Bettino Craxi, di qualche anno fa, di andare al mare invece che a votare ha fatto scuola, e a seconda del periodo dell'anno, del clima, delle condizioni meteo invece che al mare, in montagna, in giro per città d'arte nostrane o straniere, piuttosto che alle urne a esercitare il laico diritto-dovere di voto. Alla faccia della democrazia e soprattutto in spregio al ruolo di promozione non solo dei saperi disciplinari, ma della coscienza civile, della scuola, l'unica agenzia formativa in grado nelle società complesse come le nostre di svolgere questo compito; impossibile per i genitori, dovere deontologico per gli insegnanti di ogni ordine e grado. Se, e quando, i giovani maggiorenni, portatori di diritto compiuto, dovessero lamentare della politica quanto c'è da lamentare, riflettano sul fatto che non hanno esercitato il diritto-dovere di voto, e dunque, per pudore, stiano zitti; ché hanno ritenuto della massima importanza fare un viaggio che avrebbero potuto anticipare o posticipare di un giorno o due, di una settimana o un mese, non necessariamente nel giorno in cui si sceglie chi per 5 anni deciderà le *nuove regole* del lavoro, i *Jobs Act*, che la scuola deve essere *Buona*; se dobbiamo seguire i capi supremi dell'imperialismo americano; presidenti petrolieri padri e figli, il primo di colore nella loro storia, l'attuale palazzinaro Trump, nelle loro politiche di dominio del mondo, e altre piccolezze. Pare che anche qualche insegnante manchi all'appello del voto, con gli studenti viaggiano in genere alcuni di loro, addirittura organizzerebbero questi viaggi, in concomitanza con l'inutile e stanco rituale della chiamata alle urne. Chi non esercita il diritto di scelta in prima persona, può fare finta di niente e consolarsi dicendo: io però quelli non li ho votati, il giorno andavo per diporto. Se un poco di pudore è rimasto, stia zitto! Con gli altri e con se stesso. In chiusura un invito, sottovoce, a interessarci davvero del futuro dei nostri figli e nipoti, a tornare a parlare con loro di politica, la scienza della ricerca della felicità pubblica, come l'ottimo Aristotele la definiva, l'arte del buon vivere su questa Terra, non in un'altra improbabilissima vita in inesistenti e vaneggiati paradisi per i buoni o inferni per i malandrini. A voce invece alta e chiara l'invito a prendere molto sul serio il lavoro delle persone a cui affidiamo il compito della formazione della coscienza civica e dell'autocoscienza civile dei nostri giovani, compito fondamentale, irrinunciabile della scuola. Dato per scontato, ma sempre da verificare, che il corpo docente sia competente nelle discipline che insegna, in ogni caso accedere alle informazioni oggi non è un problema: come trasformarle in cittadinanza attiva è il vero compito della scuola, e degli insegnanti, oggi come ieri, come sempre. Disertare e far disertare la partecipazione alle urne, la più importante che si tiene in un Paese che si vuole democratico, le elezioni politiche, non è andare esattamente in questa direzione.

Antonio Loru

Omaggio al Cinema Russo

Karen G. Shakhnazarov …tra musica, storia e letteratura

In Sardegna ad Oristano il giorno 6 Aprile, in occasione dell'apertura del corso di formazione/congresso del centro regionale della FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, sarà proiettato il primo dei 10 film di una retrospettiva cinematografica del regista russo di origine armena Karen Shakhnazarov, dal 1998 Direttore Generale della prestigiosa Casa di Produzione moscovita *Mosfilm*. La rassegna, che ha come *Media Partner* anche questa rivista, è organizzata dalla FICC nazionale e dal Centro Russo in Sardegna con la collaborazione tra gli altri della Società Umanitaria - Cineteca Sarda di Cagliari e della Regione Autonoma della Sardegna. Il film che aprirà la rassegna, '*Jazzmen*' (1983), sarà presentato dalla responsabile del Centro Russo in Sardegna Galina Francis-Smith. La presenza a Cagliari di Karen Shakhnazarov è programmata per il 19 Maggio, in occasione della presentazione del suo ultimo lavoro del 2017, *Anna Karenina*.

Retrospettiva itinerante d'Autore

A cura di
Centro Russo in Sardegna | F.I.C.C. – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema | Mosfilm - Casa di Produzione

In collaborazione con
Regione Autonoma della Sardegna | Centro Regionale F.I.C.C. Sardegna | Società Umanitaria – Cineteca Sarda di Cagliari
Fondazione Film Commission Sardegna | Cinema Odissea Cagliari – Centro di Cultura Cinematografica
Associazione Culturale L'Alambicco | Associazione La macchina cinema (F.I.C.C.) | Circolo Hermaea (F.I.C.C.)
ERSU - Ente Regionale per il Diritto allo Studio Universitario di Cagliari
CELCAM - Centro per l'educazione ai linguaggi del cinema, audiovisivi e multimedialità

Media Partner

Ingresso libero
Programma
Inaugurazione rassegna
Oristano / Hotel Mistral via XX Settembre 34 - Corso Regionale Ficc Sardegna
Introduce la dott.ssa Galina Francis-Smith del Centro Russo in Sardegna - Venerdì 6 aprile, ore 21 / Proiezione del film *Jazzmen* (1983) 89'

Cagliari / Cineteca Sarda viale Trieste 126 - Martedi 10 aprile, ore 20.30 / Proiezione del film *Winter Evening in Gagry* (1985) 90'
Giovedi 12 aprile, ore 20.30 / Proiezione del film *Courier* (1986) 88'

Cagliari-Pirri / Hermaea (FICC) via Santa Maria Chiara 24 - Giovedi 19 aprile, ore 20.30 / Proiezione del film *Zero City* (1988) 97'

Cagliari / Cineteca Sarda viale Trieste 126 Martedi 24 aprile, ore 20.30 / Proiezione del film *The Assassin of the Tsar* (1991) 98'

Cagliari-Pirri / Hermaea (FICC) via Santa Maria Chiara 24 Giovedi 26 aprile, ore 20.30 / Proiezione del film *American Daughter* (1995) 93'
Giovedi 3 maggio, ore 20.30 / Proiezione del film The Rider *Named Death* (2004) 106'

Cagliari / Cineteca Sarda viale Trieste 126 - Martedi 8 maggio, ore 20.30 / Proiezione e discussione del film *Reparto n. 6* (2009) 83'
Martedi 15 maggio, ore 20.30 / Proiezione e discussione del film *White Tiger* (2012) 104'

EVENTO CON L'AUTORE
Cagliari / Cinema Odissea viale Trieste 84 - Sabato 19 maggio, ore 18 / Il regista Karen G. Shakhnazarov incontra il pubblico
a seguire la proiezione del film *Anna Karenina* (2017) 98'
Tutte le proiezioni verranno introdotte e seguite dal dibattito

www.ficc.it

La casa sul mare di Robert Guédiguian

Àngel Quintana

L'universo del regista francese Robert Guédiguian è facilmente identificabile. Le immagini del quartiere di l'*Estaque*, situato alla periferia di Marsiglia, si ricollegano con quelle vecchie atmosfere del sud di un certo cinema francese – tipo quelle presenti nel film *Toni* (1934) prodotto da Marcel Pagnol e girato da Jean Renoir, tanto per intenderci -, che fanno respirare un'atmosfera mediterranea. In questa piccola realtà troviamo tutta una serie di personaggi che si sforzano di rimanere coerenti con se stessi e i loro principi, nella ricerca di un equilibrio tra il loro senso di giustizia sociale e i tempi difficili segnati dalla globalizzazione, i quali mettono a dura prova le vecchie ideologie ereditate da una sinistra che languisce. Nei migliori film di Guédiguian, prendendo *Marius e Jeanette* (1998) come esempio principale, la relazione tra l'ambiente e i personaggi si cristallizza in una sorta di tenerezza tra le persone e le cose che li circondano. Una tenerezza che sembra riportarci a una certa idea di solidarietà laica. Alcune volte, quando il regista abbandona questo mondo, l'impressione appare diversa come se qualcosa si perdesse. *La casa sul mare - La villa -* è il ventesimo film di Guédiguian ed è un piccolo miracolo. Da un lato, è un film che opera come un lavoro di sintesi di trentasette anni di cinema, dall'altro sviluppa uno sguardo crepuscolare attorno a un piccolo mondo che ancora resiste, ma che assume le sfide del futuro con grande difficoltà. È un lavoro sincero, girato con semplicità, con pochi mezzi ma con un chiaro senso di verità poetica. I primi momenti de *La casa sul mare* ci mostrano un vecchio che guarda dal balcone della sua casa verso l'orizzonte marino. La casa si trova in una piccola insenatura mediterranea, al centro della quale è presente un piccolo porto per la pesca. Nel piano inferiore c'è un ristorante specializzato in cucina di pesce che sopravvive attaccato ad una certa tradizione e nella parte superiore si vede un acquedotto con dei binari ferroviari. Il vecchio scompare dalla scena vittima di un attacco di cuore e da allora, simbolicamente, qualcosa inizia ad andare a pezzi. Da quel momento in poi è come se tutto dovesse ricominciare, è come se un intero mondo entrasse in crisi obbligando tutti a svolgere un esercizio di revisione della propria vita, come se fosse necessario riesaminare in toto la realtà per mostrarne le rovine e le sue contraddizioni. L'infarto obbliga a far riunire la famiglia, Angela (Ariane Ascaride), la figliola prodiga che aveva lasciato la casa e che non era più ritornata, Armand (Gérard Meylan), che invece non ha mai lasciato il piccolo posto e che si è occupato degli affari di famiglia, e Joseph (Jean Pierre Darroussin), che cerca di recuperare la sua gioventù perduta vivendo con una giovane ragazza. I tre attori sono sempre stati i personaggi del miglior cinema di Guédiguian. Nel corso degli anni essi non hanno smesso di scambiare i ruoli, di mostrare qualcosa di loro che è impossibile cancellare. In uno dei momenti più belli del film de *La casa sul mare*, Guédiguian recupera un'immagine della loro gioventù. Gli attori vivono un altro tempo ma rimangono tutti nello stesso posto. Nella fiction l'immagine appartiene a un ricordo di quando tutti erano felici e ascoltavano insieme *I want you* di Bob Dylan. In realtà sono immagini tratte da *Ki lo sa* (1985), terzo lungometraggio di Guédiguian. L'operazione di recupero di immagini del passato per integrarle nel presente, ci avvisa che il passaggio tra finzione e realtà è retroattivo e non smette di incombere in un film in cui le domande fondamentali sono più numerose delle risposte. Guédiguian e i suoi personaggi tornano a casa ma con la consapevolezza che non è più possibile tornare all'innocenza di un'altra epoca. Il tempo erode tutto. Come si può diventare giusti in una famiglia che il tempo ha lasciato indietro? È possibile continuare a lottare quando molti dei sogni della gioventù sono svaniti? L'infarto subito dal padre serve perché i suoi figli provino a recuperare il suo passato, si interroghino sulle cose perse, sul significato che la sua vita ha avuto. C'è un chiaro desiderio in *La casa sul mare* di fare una sorta di inventario sul passato, per capire meglio il perché di alcuni elementi vitali che resistono. Per rispondere alle domande non solo è necessario indagare nella famiglia, ma anche tra i loro vicini, i giovani che lavorano nella baia o i nuovi visitatori della zona. In un momento chiave del film, la famiglia dovrà affrontare la realtà sociale della nuova Europa del XXI secolo, dopo l'arrivo di un gruppo di bambini migranti in cerca di rifugio. Il Mediterraneo non è solo lo spazio delle antiche tradizioni perdute, ma anche un ponte marino tra diverse civiltà. Il presente politico arriva ovunque e richiede persino il coinvolgimento di quel piccolo mondo che non può sfuggire alle contraddizioni del suo tempo. L'esigenza di un *riesame* non riguarda solo i protagonisti del film, ma è presente nelle domande dello stesso Guédiguian. *La casa sul mare* funziona molto bene come ulteriore riflessione legata al percorso intrapreso da tutta la sua filmografia, ma vale anche come una dimostrazione palpabile delle preoccupazioni presenti in un regista di sinistra di fronte alle problematicità del presente. *Una casa sul mare* nasce dai dubbi e dalle difficoltà. Per affrontarli, il regista sente il bisogno di ritornare nell'ambito della famiglia per riesaminare tutto, respingendo ogni nostalgia che possa annidarsi intorno agli eterni paradisi perduti.

Àngel Quintana
traduzione dal catalano di Marco Asunis

Periodico indipendente online di cultura e informazione cinematografica
I nostri fondi neri
Il periodico è online e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente

Détournement di Massimo Pellegrinotti |Marzo 2018

Ruolo del cinema di quartiere e il Comitato per la riapertura del Cinema Galaxy a Roma

Il Comitato intervista Flavio Mangione, presidente dell'Ordine degli Architetti di Roma

Nasce a Primavalle nell'autunno 2017, in seguito alla chiusura di una storica sala di quartiere: il Galaxy, già Cinema Niagara. Col tempo amplia il suo raggio d'azione e – in alleanza con altre realtà politiche e sociali del territorio – inizia ad interessarsi della carenza di servizi culturali che caratterizza la periferia nord-ovest della capitale.

Flavio Mangione, presidente dell'Ordine degli Architetti di Roma, era presente al Convegno sul destino delle sale cinematografiche svoltosi il 17 novembre nella Biblioteca Comunale Franco Basaglia (su questo evento, vedi **Diari di Cineclub** n. 56). Il suo discorso sul ruolo dei cinema di quartiere ci è sembrato di notevole interesse, così come le sue osservazioni sulla capacità della settima arte di leggere lo sviluppo urbano. In quanto Comitato ci siamo ripromessi di contattarlo di nuovo, così da sviscerare quei temi, assai rilevanti per la nostra battaglia. Così abbiamo realizzato questa intervista, che si è svolta in uno dei più straordinari edifici dell'Esquilino: l'ex Acquario Romano, progettato negli anni '80 del XIX secolo da Ettore Bernich e attuale sede della Casa dell'Architettura.

Per cominciare, potresti illustrare i motivi per cui sei interessato alla battaglia contro la chiusura delle sale cinematografiche…

Intanto va detto che molte sale testimoniano efficacemente il gusto architettonico del proprio tempo, rimandando a storie rivelatrici. Si pensi al Cinema-Teatro Corso (poi Etoile) in Piazza di San Lorenzo in Lucina, in cui oggi viene esposto il catalogo di Louis Vitton. Negli anni del primo conflitto mondiale, venne concepito da Marcello Piacentini secondo gli stilemi delle più avanzate correnti artistiche continentali, come la Secessione viennese, ma la Municipalità rifiutò quel linguaggio troppo moderno, costringendo il celebre architetto a modificare il progetto secondo canoni più tradizionali e a spese proprie. E' forse a causa di questo episodio che in Piacentini, ch'era un architetto di grande talento, nacque l'ossessione per la ricerca di uno "stile nazionale", che più tardi sfociò in quel monumentalismo che gli valse il favore del regime fascista.

Quindi, Piacentini fu indotto ad allontanarsi dalle avanguardie europee a causa del conservatorismo delle istituzioni cittadine…

Sì, a mio avviso le cose sono andate così. Ma a parte la vicenda di Piacentini, va detto che l'architettura che si espresse nella fase totalitaria oggi può esser considerata, al di là dell'ideologia ad essa sottesa, come un elemento che conferisce profondità storica al tessuto urbano in cui si inserisce. Mi viene in mente la facciata del Cinema Aquila, basata sui principi di semplificazione del linguaggio classico propri del movimento Novecento: di sicuro si tratta di un elemento che contribuisce a definire l'identità del quartiere.

Queste considerazioni ci ricordano che tu, al Convegno di novembre, hai collocato la riflessione sulle sale in una precisa ottica urbanistica…

A mio avviso, la riflessione su questi "oggetti architettonici", è parte integrante della ripresa di un serio discorso sulla città.

Nel periodo tra le due guerre mondiali, la città non era lasciata a uno sviluppo spontaneo e caotico, bensì veniva pensata, seppure dall'alto. Subito dopo la Liberazione dal nazi-fascismo la riflessione è proseguita su altre basi, legandosi a tentativi di trasformazione democratica. Nei decenni successivi, però, questo modo di rapportarsi agli insiemi urbani è progressivamente venuto meno. Lentamente s'è insinuata la crisi delle certezze, tanto di quelle autoritarie quanto di quelle "emancipatrici" dell'immediato dopoguerra. Il vuoto di "pensiero urbanistico che si è determinato, è stato riempito da pratiche speculative che hanno prodotto quartieri amorfi, sostanzialmente privi d'identità. Oggi, bisogna tornare a pensare la città: il che vuol dire creare le condizioni affinché i quartieri tornino ad essere dei luoghi veramente vissuti. Per "fare comunità" è indispensabile localizzare con precisione le fabbriche architettoniche caratterizzanti: e qui parliamo sia del Municipio e della Chiesa che dei Cinema.

A parte il loro contributo alla creazione di una dimensione comunitaria, cosa pensi del possibile ruolo culturale dei cinema di quartiere?

La sala cinematografica, in un territorio, è al tempo stesso un luogo d'incontro e un presidio di cultura. Certo, come s'è detto ancora al Convegno da voi organizzato, perché le sale adempiano ora a questa funzione, occorre ripensarle. Rendendole dei centri culturali dal carattere complessivo, che non si limitino più alle proiezioni, ma dove si propongano anche mostre, performance teatrali, reading ecc. Insomma, lo spazio interno delle sale va ridefinito in funzione dello svolgimento di tutte queste attività, coordinate secondo un progetto culturale forte. Ma, se mi permettete, io penso che questa riflessione non sia scissa da quella sulla direzione che può intraprendere la settima arte, a mio avviso anticipata da alcune opere "aperte" e di rottura realizzate sul finire degli anni '60…

Puoi fare qualche esempio?

Direi in particolare *Nostra signora dei Turchi* di Carmelo Bene, che è qualcosa di straordinario. Intanto è un lavoro di difficile inquadramento: un film che, facendo della performance attoriale un veicolo di libertà, propone una "narrazione cortocircuitata", come la definiva l'autore, capace di scuotere le certezze del pubblico… All'epoca ricevette un'accoglienza calorosa oltralpe e fu oggetto di un rifiuto isterico in Italia, dove addirittura vennero danneggiati gli arredi di alcune delle sale che lo proiettavano. Forse era troppo d'avanguardia e, risultando attraversato da una vena di nichilismo, si sottraeva alla mentalità consolatoria allora dominante nella cultura cattolica come in quella di sinistra… In ogni caso, quest'opera innovativa ha indicato una via espressiva che oggi sarebbe etichettata come multimediale o transmediale, evidenziando la necessità di un dialogo del cinema con le altre arti, anch'esse da ripensare in profondità.

Flavio Mangione, presidente ordine degli architetti di Roma

Visto che sei entrato nel merito delle tue predilezioni cinematografiche… sappiamo che, alla Casa dell'Architettura state pensando ad un ciclo di proiezioni…

Sì, l'Ordine degli architetti di Roma ha deciso di mettere in cantiere, dal 21 giugno a ottobre, una rassegna su cinema e architettura, incentrata in particolare su Roma. Le opere da prendere in considerazione sono tantissime e arrivano sino ai giorni nostri: si pensi, ad esempio, a *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti, nel cinema di finzione e a *Sacro Gra* di Gianfranco Rosi, nell'ambito del documentario. Se poi torniamo indietro, diciamo agli anni '50, constatiamo la grande capacità del cinema di misurarsi con precisi fenomeni sociali: mi viene in mente, tra i tanti titoli, *Il tetto* di Vittorio De Sica, che affronta benissimo il tema dell'edilizia spontanea, legata alle esigenze primarie dei più poveri. Considerata la vastità del materiale a disposizione, sulla rassegna ci stiamo ragionando parecchio. E pensiamo di fare rete, coinvolgendo nella sua realizzazione anche altri soggetti. Del resto, siamo sempre rimasti colpiti dall'attività svolta, qui all'Esquilino, dall'Apollo 11. Una realtà che propone opere cinematografiche di grande valore e oscurate dal mercato, riuscendo a suscitare attorno ad esse interessanti momenti di discussione. E' quello che intendiamo fare pure noi e se, come auspichiamo, la rete si crea veramente, le proiezioni potrebbero pure essere itineranti, svolgendosi non solo qui alla Casa dell'Architettura, ma anche in altre parti della città.

Comitato per la riapertura del Cinema Galaxy

Zerovskij. Solo per amore

Ovvero Tutti gli zeri del mondo

Paola Dei

Istrionico, intelligente, ironico, fuori dal coro, Renato Zero travolge il pubblico dei giornalisti presenti alla Casa del Cinema per l'anteprima del suo spettacolo-film Zerovskij. Solo per amore, un lavoro corale che mette in scena le evoluzioni-involuzioni dell'essere umano attraverso le personificazioni di Amore, Odio, Tempo, Morte e Vita, che si alternano sulla scena esprimendo il loro punto di vista. Insieme a loro si presentano anche curiosi personaggi come un figlio di nessuno chiamato Enne Enne e la coppia formata da Adamo ed Eva. Lo spettacolo è ambientato in un'improbabile stazione ferroviaria diretta dal misterioso Zerovskij. "Ho avuto il coraggio di tentare una carta rivoluzionaria, ho messo a frutto tutte le esperienze che ho fatto in teatro, da *Hair* a *Orfeo 9* di Tito Schipa Jr."Il film, ideato, scritto e diretto dallo stesso Renato Zero e frutto del compendio di 11 tappe di un Tour che ha avuto il suo esodo all'Arena di Verona, ha coinvolto oltre 60 orchestrali diretti dal Maestro Renato Serio, 30 coristi, 12 ballerini e diversi attori, "una compagine di professionisti di altissimo livello-ci dice Renato Fiacchini, alias Renato Zero- è stato il tour meno fruttuoso, ho guadagnato giusto una birra e un panino, ma ne è valsa la pena e abbiamo dimostrato che se si vuole la qualità, bisogna lasciare qualcosa sul piatto". L'opera, un grande spettacolo che racchiude musical e Teatro, realtà e fantasia, sacro e profano, sarà proiettato nelle sale cinematografiche nei giorni 19, 20 e 21 marzo, prodotto da Tattica e distribuito da Lucky Red: "Volevamo sfuggire dai soliti schemi e dalle solite forme della canzone, dal compiacimento e dalla compiacenza di consegnare al pubblico dei fedelissimi, come dei semplici appassionati, sempre le solite cose. Penso a canzoni come Il cielo e Triangolo, non se ne poteva più, stavolta bisognava dargli qualcosa di più e in questo modo la musica esce così da certi obbligati confini, dalla prospettiva di sentirsi relegata nello spazio di pochi asfittici minuti". Il cantautore, regista e sceneggiatore che alla Casa del Cinema era accompagnato da Vincenzo Incenzo, co-sceneggiatore, coinvolge e convince e a chi gli chiede perché fra i personaggi non ha inserito la speranza risponde che non fa parte del pacchetto. "La mia intenzione è solo quella di illuminare le involuzioni della società...Zerovskij non vuole concedere facili lasciapassare ma illuminare la platea sul fatto che più di qualcosa di sbagliato e pericoloso sta accadendo intorno a noi. Per essere liberi occorre essere sinceri con se stessi, non abusare di false identità come fanno i politici. Zerovskij è un personaggio fisiologicamente anarchico, che intende dare voce a chi vive nell'ombra e chi è onesto con se stesso, persone che dovrebbero essere incoronate solo per il loro coraggio di esistere". Questo ci fa tornare al film quando una voce irrompe fuori campo ed annuncia la morte della cultura, mentre Amore è confinato in una sedia a rotelle. Odio invece, in piedi, declama a gran voce la sua esistenza. "Scrivere su questi personaggi non mi è sembrato facilissimo all'inizio, poi ho trovato un escamotage e ho pensato.... come ragionerebbe la morte di fronte a questa evoluzione-involuzione...così poi è stato per tutti gli altri personaggi....Mettere l'amore su una sedia a rotelle mi è sembrato un atto di grande umiltà. L'amore che tutti temono, è uno debole, fragile, non cerca nessuno. Dobbiamo essere noi che andiamo a cercarlo".A proposito delle stazioni dell'improbabile treno Zero sostiene:"Ci sono delle stazioni che non mi autorizzano nemmeno più la fermata, nel senso che io sono uno a cui piace soprattutto ribadire. Quando si viaggia non bisogna avere la negligenza di dire che in un posto siamo già stati o che una persona l'abbiamo già vista. Io ho bisogno invece ogni tanto di riabbeverarmi da quelle fontane....-e aggiunge- il treno può essere anche un frecciarossa ma io preferisco quelli che si fanno tutte le fermate". A chi gli chiede quali progetti ha per il futuro risponde che Renato "nun s'accanna" e che vuole i suoi spazi, tanto è vero che lascia intendere che con Vincenzo Incenzo sta già preparando il seguito del film. Ma poi quando una giornalista dell'Ansa incalza per saperne di più risponde che prima occorre valutare come andrà questo progetto e non si sbilancia oltre, anzi precisa:"La mia era solo una battuta. Non si fanno le nozze con i fichi secchi. Certo vorrei ancora che Renato Zero si occupasse delle vicende umane." Renato, poeta colto e raffinato e borgataro de Roma che unisce ombre e luci, colto e popolare, sacro e profano in maniera del tutto originale e unica, come tiene a mettere in evidenza anche il paroliere Vincenzo Incenzo che racconta: "Doveva venir fuori l'odore della vita, quello delle periferie, degli autobus che tornano vuoti la notte, delle case popolari; ci tenevamo ad abbracciare la dignità degli ultimi". Nella versione per il cinema realizzata da Gaetano Morbioli, sono state necessariamente sacrificate delle parti, ma in compenso ne sono state aggiunte altre - aggiunge Incenzo. "Ora, tanti dettagli narrativi, tante caratterizzazioni, impossibili a seguirsi simultaneamente dal vivo considerando distanze e postazioni, verranno alla luce in maniera netta grazie al grande schermo e ad un'attenta regia video". Hanno partecipato al progetto anche Pino Insegno nella voce di Dio e Gigi Proietti nei panni di un mendicante che vuol farsi saltare in aria. Le domande dei giornalisti presenti in sala sono curiose, incalzanti, a tratti divertenti, una giornalista marchigiana gli ricorda le sue origini marchigiane da parte di padre, lui risponde ironico ricordando che il padre aveva origini in quella regione ma che lui è nato in Via Ripetta, nel centro di Roma. E quando la giornalista gli dice che potrebbero essere parenti risponde:"Può essere.so che..in casa mia tromb.....tanto". La conferenza stampa si conclude ma le ultime parole non potevano che essere un inno alla libertà. "Sono contento di essere ancora libero di decidere per la mia vita artistica e personale. Non voglio ostacoli al mio passaggio: voglio arrivare alla gente fragrante, sincero e con la vitalità di questi 67 anni. Io credo che tutto dipenda dalla volontà. Se hai voglia di sperimentare, non devi stare a sentire le pressioni del mercato e le tendenze".

Paola Dei

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di marzo. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*

Nicola De Carlo

La documentarista Cecilia Mangini intervistata da Giovanni Floris a Dimartedì
L'intervista a Cecilia Mangini, la prima documentarista donna nell'Italia del dopoguerra
https://youtu.be/6li-p3lT8Ppk

Umberto Barbaro
Venezia: VIII Mostra Internazionale del Cinema.
https://youtu.be/gJfO-SBGAOc
La settimana Incom 00073 del 29/08/1947 Biennale 1947 Descrizione sequenze:Viminale: intervista della Incom all'on. Andreotti ; discorso di Andreotti sulle prospettive del cinema italiano e sulla riapertura di Cinecittà ; Andreotti con la consorte ed altre personalità all'aereoporto di Venezia scende dall'aereo ; gli ospiti trasportati su un motoscafo ; piazza S. Marco con manifesti della mostra ; Palazzo ducale: sala di proiezione della mostra ; bacino di San Marco ; sale della mostra internazionale della tecnica cinematografica ; primi piani di macchine da ripresa ; plastico di Cinecittà ; riprese di vari ospiti della mostra del cinema ; serata di inaugurazione: entrata degli ospiti ; il console generale sovietico Griselni ; il regista russo Alexandroff con la moglie, l'attrice Orlova ; Umberto Barbaro in compagnia di due signore ; Pietrangeli e Calvino ; l'attore francese Marcel Marceau ; Andreotti con Barattolo si reca nei teatri Scalera alla Giudecca ; interno di una chiesa alla Giudecca: riprese del film di Cocteau Ruy Blas ; Jean Cocteau e Jean Marais ;
Venezia - Cronaca della X Mostra del cinema - L'arrivo del Ministro Goebbels
https://youtu.be/SmTcbdF3_3A
Giornale Luce C0177 del 08/09/1941
Descrizione sequenze:l'arrivo alla stazione di un treno ; dal treno scende Goebbels, accolto da autorità militari e dal ministro Pavolini ; la stazione decorata di bandiere italiane e naziste ; una bambina porge dei fiori a goebbels ; soldati schierati nel cortile della stazione, il passaggio delle autorità ; la popolazione applaude Goebbels, ospitato in un motoscafo ; Goebbels scende dal motoscafo, Venezia vista dal motoscafo ; cartelloni cinematografici in piazza San marco ; I ministri attraversano le sale della mostra, ; sala colma di soldati, i soldati si alzano in piedi all'ingresso delle autorità ; il Duca di Genova si affaccia dalla galleria, i marinai in sala applaudono ; nella sala maggiore del ridotto la consegna dei premi nazionali della cinematografia per l'anno XX. Tra i premiati Mario Camerini, Carlo Ninchi, gli sceneggiatori Barbaro, Fassinetti e Chiarini, l'operatore Carlo Mentuori. Pavolini dalla tribuna, lapide sul muro ; i premiati ricevono i riconoscimenti, la platea si alza, saluto fascista ;
Mino Argentieri
Mostra del Nuovo Cinema - Pesaro, giugno 1968
https://youtu.be/pfaoctHQlGE
Girato muto realizzato dalla casa di produzione Unitelefilm a Pesaro, in occasione della IV Mostra del Nuovo Cinema, svoltasi dall'1 al 9 giugno 1968. Le immagini documentano una discussione in assemblea, alla presenza, tra gli altri, di Valentino Orsini, Pio Baldelli, Mino Argentieri, Lino Micciché, Julio García Espinosa, Ugo Pirro, Luciano Malaspina, Francesco Maselli, Franco Solinas, Diego Fiumani, Gianni Amico, Ugo Gregoretti, Ennio Lorenzini, Adriano Aprà, Giuseppe Marco Bellocchio, Aggeo Savioli, Paolo e Vittorio Taviani, Cesare Zavattini, Pier Paolo Pasolini. Si segnala, ad un certo punto, l'inquadratura di un cartello con la scritta: "Archivio storico audiovisivo del movimento operaio"
Premio Zavattini
Presentazione del Premio Zavattini
https://youtu.be/0BEBnD2YJms
Sintesi audiovisiva della Presentazione del Premio Zavattini tenutasi a Roma presso l'Apollo 11 il 13 Settembre 2016. Al Premio Cesare Zavattini possono concorrere, attraverso un bando pubblico, giovani filmmaker professionisti e non, di qualsiasi nazionalità, di età compresa tra i 18 e i 35 anni: basta presentare il progetto di un film documentario, della durata massima di 15 minuti, che preveda l'utilizzazione del materiale d'archivio visionabile sul canale Youtube dell'Aamod. Tra i progetti pervenuti, una commissione composta da professionisti del cinema ne selezionerà prima sei, che verranno ammessi a un seminario di sviluppo, e poi sceglierà i tre finalisti che avranno maturato i requisiti per fruire gratuitamente, con licenza Creative Commons, del materiale d'archivio e dei servizi di supporto per la loro realizzazione (in produzione e post-produzione), oltre a ricevere il premio di 2.000 euro ciascuno. La scadenza per la consegna dei progetti è il 15 Ottobre, per maggiori informazioni: info@aamod.it - www.premiozavattini.it
Il Premio Zavattini secondo Marco Bertozzi
https://youtu.be/Nt1annyqG60
Marco Bertozzi, garante della Fondazione AAMOD, filmmaker, storico del cinema e docente di Cinema documentario e sperimentale all'Università IUAV di Venezia, inaugura una serie di interviste audiovisive a sostegno del

Premio Zavattini, rilasciate da importanti personalità del cinema italiano.
Roberto Perpignani: il lascito di Zavattini
https://youtu.be/I9fjuQ1PQRg
Roberto Perpignani, uno dei più grandi montatori italiani (più volte vincitore del Premio David di Donatello, ha lavorato tra gli altri con Amelio, Bellocchio, Bertolucci, i Taviani) racconta nella sua breve intervista il senso che ha per lui l'iniziativa lanciata dall'Aamod.
Luigi Perelli: una grande occasione
https://youtu.be/0uGgHv_q9ec
Luigi Perelli, che ha al suo attivo una lunga carriera nel cinema e nella televisione (tra i suoi più grandi successi, la regia di diverse stagioni de La piovra), sottolinea nella sua intervista come il Premio Zavattini rappresenti una preziosa occasione per realizzare i propri progetti.
Antonietta De Lillo: inventare gli sguardi
https://youtu.be/Qp9muZn6IvQ
Antonietta De Lillo, autrice di film di finzione (come Una casa in bilico, 1985; Il resto di niente, 2004), di documentari e di pionieristiche esperienze italiane di film partecipati (come Oggi insieme, domani anche, 2015), nella sua intervista invita i partecipanti al Premio Zavattini a inventare gli sguardi che sappiano raccontare il presente utilizzando e confrontandosi con gli sguardi filmici depositati nel materiale d'archivio.
Premio ZAVATTINI 2017
https://youtu.be/wliUyjBZ1pc
Il promo raccoglie l'esperienza della prima edizione del Premio Zavattini UnArchive per promuoverne la seconda il cui bando resterà aperto dal 20 marzo al 20 maggio.
Il Premio Zavattini secondo Paolo Isaja
https://youtu.be/xqESSFT7u1Y
Il premio Zavattini secondo Gianfranco Pannone
https://youtu.be/1VnBxNgaF2M
Gianfranco Pannone è garante della Fondazione AAMOD, regista, saggista, autore, socio fondatore di Doc/It, insegna Cinema documentario al Dams dell'Università degli studi Roma Tre e regia al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e dell'Aquila.

Teatro

“Cessi pubblici” di Guo Shixing e arriva in Italia il teatro cinese

Giuseppe Barbanti

Se i cinesi sono nelle città italiane una presenza sempre più ricorrente, aprendo attività commerciali e ristorative un po’ ovunque, con l’avamposto di Milano che nella zona Paolo Sarpi ospita la seconda comunità cinese in Europa (la prima è quella parigina) per numero di residenti, radicata ormai da cinque generazioni, non altrettanto si può dire per la cultura di quel Paese. Grazie a Sergio Basso, laureato in Lingue e letterature Orientali all’Università Ca’ Foscari e attivo come cineasta in Cina da oltre vent’anni, con l’allestimento di “Cessi pubblici” di Guo Shixing, uno dei più grandi autori di teatro cinesi tuttora in attività, ha preso il via un progetto per diffondere in Italia la conoscenza della drammaturgia di quel Paese, allestita da una compagnia indipendente, Teatraz. “Spesso si ha paura della Cina: un Paese troppo lontano da noi. Nell’affrontare la messa in scena di “Cessi pubblici” mi son chiesto come fosse possibile far percepire al pubblico italiano la quotidianità della vita cinese” spiega Basso, che dopo il debutto poco più di un anno fa al Teatro dei Filodrammatici di Milano del testo di Guo Shixing, lo ha portato recentemente a Venezia e Genova, mentre a Napoli arriverà nel prossimo autunno. “Mi sono reso conto che era arrivata l’ora di finirla con l’esotismo, con la Cina da museo e come, invece, fosse necessario concentrarsi sui contenuti di quella cultura da far conoscere agli italiani attraverso l’allestimento del testo, cosa hanno da dire ad esempio gli scrittori di teatro cinesi. Ciò che del resto da sempre accade quando una compagnia italiana si misura con un testo francese o americano. Francamente non si capisce perché l’approccio debba essere diverso con i testi di un paese orientale”. Il testo di Guo Shixing ambienta una complicata vicenda in un luogo che fino agli anni Settanta in Cina aveva la stressa valenza sociale dei caffè: nei “cessi pubblici”, infatti, ci si conosceva e si intrattenevano relazioni, vivendo momenti di “libertà collettiva”. L’impianto della costruzione drammaturgica consente un excursus a volo d’uccello sui cambiamenti vissuti nella realtà quotidiana della Cina della seconda metà del ‘900 nell’arco dei vent’anni che vanno dal 1975 al 1995 attraverso la descrizione minuziosa, con gli occhi della figura nodale per la vita di questi luoghi, il custode, di tre giornate. La vita nella Pechino di quegli anni viene ripercorsa in maniera impietosa, dalla rivoluzione culturale al grande decollo economico in soli tre giorni uno nel 1975, uno nel 1985, uno, infine, nel 1995. Gli elementi che richiamano il contesto cinese sono i fusti di bambù, utilizzati per le funzioni più varie, i cappelli dell’esercito cinese dei primi anni Settanta e le marionette tradizionali: non mancano riferimenti simbolistici come le porte che diventano ombrelli e molto ridimensionata, rispetto al contesto descritto da Guo Shixing, è la ricostruzione dell’ambiente con la voluta esclusione di ogni riferimento greve, cui pur il testo potenzialmente ben si prestava. Tutto diviene metafora del passare del tempo, da un giorno all’altro vediamo gli sviluppi della vicenda umana di carrieristi e arrampicatori sociali. Alla fin fine l’individualismo arrivista vive la sua epopea nello spettacolo ideato da Sergio Basso: Il testo, già di suo complesso, articolato e mosso su più piani, ha nella cifra del grottesco la sua più potente chiave di lettura. “Abbiamo messo in scena il primo episodio della trilogia. Fra i nostri programmi futuri c’è l’allestimento del secondo episodio per proseguire nel progetto di diffusione della drammaturgia cinese in Italia che abbiamo avviato con la produzione di Teatraz del tutto indipendente e coraggiosa, proprio perché priva di sostegno pubblico – prosegue il regista curatore della traduzione e adattamento del testo Sergio Basso - L’esperienza di questa ripresa di “Cessi pubblici” ci ha confermato l’attenzione e il seguito di cui gode un repertorio come questo, del tutto sconosciuto in Occidente, presso le giovani generazioni, penso in particolare agli studenti universitari e delle superiori che hanno affollato le repliche mattutine al Teatro della Tosse di Genova. Tralasciando la questione aperta e spinosa dei cinesi di generazioni successive alla prima che attraverso allestimenti come il nostro potrebbero avere il primo contatto con le loro radici, al di fuori del contesto familiare”. Sono bravi interpreti dello spettacolo un nucleo di giovani attori formato da Lidia Castella, Cristina Castigliola, Federico Dilirio, Eva Martucci, Francesco Meola, Elena Nico, Mathieu Pastore, Alessandra Raichi e Lucia Messina, pure assistente alla regia.

Giuseppe Barbanti

Quell'attimo....

Il momento più bello del bacio secondo me è quando vedi il suo viso che si avvicina al tuo e capisci che stai per essere baciata. Quell'attimo...quell'attimo prima è una cosa stupenda.

dal film "Ritratto di signora" di Jane Campion

"Da qui all'eternità" From Here to Eternity (1953) di Fred Zinnemann, con Burt Lancaster e Deborah Kerr

"Lassù qualcuno mi ama" Somebody Up There Likes Me (1956) di Robert Wise, con Paul Newman e Anna Maria Pierangeli

"Colazione da Tiffany" Breakfast at Tiffany's (1961) di Blake Edwards, con Audrey Hepburn e George Peppard

"Crisantemi per un delitto" (1964) di René Clément, Alain Delon e Jane Fonda.

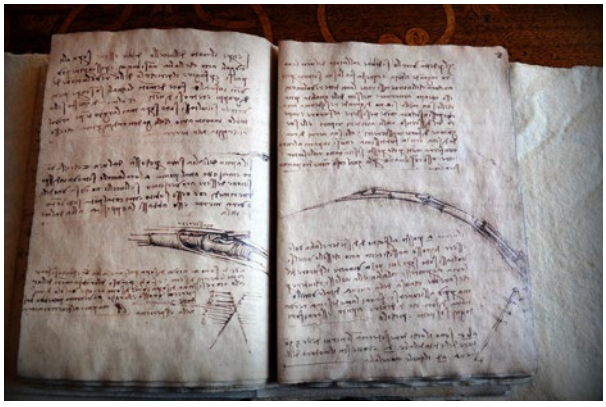
Incontro a breve a Roma tra l'arte e il cinema

L'associazione MetaMorfosi e il progetto "Arterama"

Piero Pani

Il progetto di *Arterama*, promosso dall'Associazione Culturale MetaMorfosi, intende proporre nel cuore della città di Roma un grande spazio culturale che, accanto a grandi mostre – dall'archeologia al Rinascimento, dal barocco al contemporaneo – possa offrire ai visitatori, alle scuole e più in generale al pubblico, le bellezze artistiche del passato, in modo originale attraverso l'incontro tra le grandi esposizioni d'arte e il cinema. Il nome stesso, *Arterama*, richiama la tecnologia del *Cinerama*, un sistema che rivoluzionò il modo di vivere il cinema e che fu brevettato nel 1946. La tecnica riguardava un modo multiplo e complesso di fare le riprese e poi proiettarle sullo schermo, inducendo lo spettatore a calarsi pienamente nell'azione cinematografica. Così *Arterama* si propone, in questo modo, di vivere in modo nuovo l'Arte, proponendo al pubblico esperienze sensoriali e percettive più avanzate tramite le tecnologie 3D. L'Associazione Culturale *MetaMorfosi*, promotrice dell'iniziativa, ha iniziato a svolgere la propria attività nel giugno del 2009, con l'obiettivo di promuovere l'Arte e la Cultura italiane attraverso l'organizzazione di grandi mostre ed eventi culturali sul territorio nazionale ed estero. L'intento dichiarato è quello di raggiungere un pubblico sempre più ampio, in particolare quello giovanile su cui trasmettere importanti conoscenze culturali del passato. In questi anni ciò è stato possibile grazie a una serie di *partnership* prestigiose del mondo dell'arte in Italia, i cui tesori *MetaMorfosi* ha contribuito a diffondere. Valgano come esempi la *partnership esclusiva* con la Fondazione *Casa Buonarroti*, in forza della quale *MetaMorfosi* risulta concessionaria unica del patrimonio artistico di Michelangelo Buonarroti posseduto dalla Fondazione, con più di milleottocento fogli autografi di Michelangelo; così è quella col Museo Civico di Bassano del Grappa, che possiede e custodisce una straordinaria collezione di disegni e opere grafiche del più grande maestro del Neoclassicismo italiano, Antonio Canova. Attraverso questi fondamentali collegamenti, *MetaMorfosi* in questi dieci anni ha potuto realizzare importantissimi eventi culturali: da decine di Mostre in Italia e all'Estero (in Europa, America e Asia) a progetti per la valorizzazione e la tutela del patrimonio culturale (artistico, ma anche bibliotecario) del nostro paese, tra cui spicca il finanziamento del restauro di uno dei più grandi capolavori di Caravaggio: *La Resurrezione di Lazzaro*. Un intervento durato otto mesi, eseguito dall'ISCR (Istituto Superiore per la Conservazione e Restauro, struttura del MIBACT) in accordo con il Museo Regionale di Messina, che ha recuperato la leggibilità dell'opera e consentito le conoscenze sui materiali e sulle tecniche esecutive dell'artista, utili a identificare poi le cause stesse del degrado delle opere. L'ultima collaborazione, in ordine di tempo, è stata con il prestigioso Istituto *TeCIP* della Scuola Sant'Anna di Pisa, Centro di Eccellenza del Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica fondato nel 2001, che rappresenta una realtà affermata a livello internazionale sulle nuovissime tecnologie della comunicazione, dell'informazione e della percezione. In particolare, la sua *mission* comprende la ricerca su ambienti virtuali e i sistemi robotici di interfaccia per lo studio della interazione uomo-macchina e della percezione umana. Grazie a questa particolare *partnership*, *MetaMorfosi* ha potuto realizzare l'apparato didattico multimediale 2D e 3D dell'importante mostra del *Codice sul Volo* di Leonardo da Vinci nei Musei Capitolini e la mostra sulle incisioni di Piranesi a Palazzo Braschi. Come può svilupparsi ulteriormente questo progetto? L'idea base è fondata sulla nuova sfida dei prossimi anni, quella dell'*edutainment museale*, cioè dell'intrattenimento educativo, divertendosi attraverso una opportunità di crescita e di nuove conoscenze culturali. La collaborazione con l'Istituto *Tecip* sarà anche per il futuro il fulcro centrale per la realizzazione di spazi arricchiti da una realtà virtuale, nella quale i visitatori potranno godere grazie alle tecnologie più avanzate la fruizione di contenuti multimediali "immersivi". All'interno del progetto di *Arterama*, i visitatori potranno così fruire di diversi sistemi di visualizzazione dell'arte, i quali costituiranno nel loro insieme una sorta di percorso museale virtuale coinvolgente collegato tematicamente alla esposizione in corso. Quindi il percorso e il progetto varieranno nel tempo a seconda della proposta culturale tematica presentata, che comprenderà sempre opere originali dell'autore o delle correnti culturali collegate. Queste caratteristiche saranno in grado di dare al progetto anche un forte valore sociale. La diffusione più ampia della cultura tramite le nuove tecnologie è in grado di avvicinare più facilmente alla storia dell'arte e della cultura del nostro Paese settori della popolazione con diverso divario culturale o tecnologico. E' perciò questo un progetto fortemente orientato per le scuole e i giovani, che potranno considerare *Arterama* una sorta di grande spazio educativo, interessante e coinvolgente per l'apprendimento e che può essere utilizzato nell'ambito formativo fuori dalla propria scuola. Come in tutti i musei di ultima generazione, *Arterama* offrirà ai visitatori servizi digitalizzati, a incominciare dal *bookshop* di nuova generazione, capace di contenere proposte culturali di tutti i *player* del settore (libri, prodotti digitali, *merchandising* museali e beni di consumo), legando la loro immagine esclusivamente alla promozione dell'arte. La prospettiva per il futuro è quella di creare un'autentica "vetrina" internazionale per l'Italia, dell'arte e dell'innovazione, del bello e della creatività, che sarà a breve aperta con un progetto culturale tematico di prestigio e grande interesse per tutto il pubblico.

"Resurrezione di Lazzaro" è un dipinto di Caravaggio, in olio su tela, realizzato nel 1609. L'opera è conservata al Museo Regionale di Messina. Raffigura l'episodio del Vangelo di Giovanni, 11, 1-44.



"Codice del volo" di Leonardo Da Vinci

Pietro Pani

Collaboratore dell'Associazione MetaMorfosi e referente a Roma del progetto Arterama. Cagliaritano, Laureato in Beni Culturali e dello Spettacolo. Esperienze maturate in campo politico e sociale; operatore culturale nell'ambito della editoria e della promozione del libro e della lettura.

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XV)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

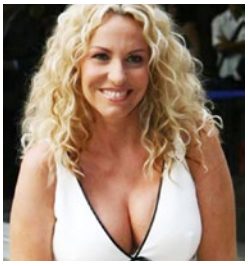
"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione... "

(Profezia avverata)

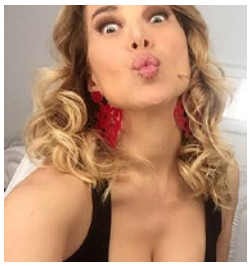
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

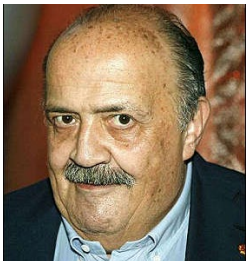
Flavio Insinna

Bruno Vespa

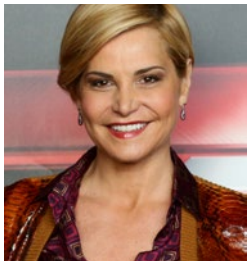
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

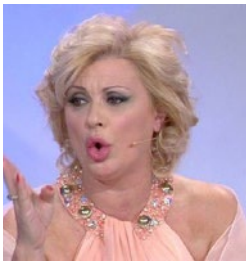
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

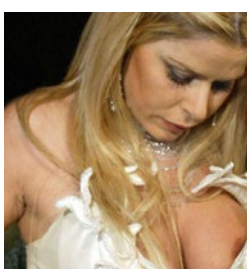
Federica Panicucci

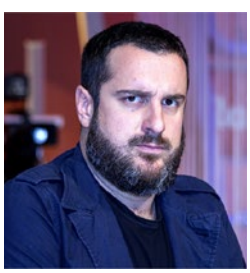
Patrizia De Blank & f.

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Mamma Roma (1962) di PierPaolo Pasolini

Mamma Roma: *Quando se semo sposati eravamo venti persone... Semo iti in chiesa uno alla volta, il primo è partito alle nove, e l'ultimo a mezzogiorno... Partivamo staccati dieci minuti uno dall'altro per nun dà nell'occhio ... Perché mi' marito era ricercato da la Polizia... Come se semo sposati nun ha fatto in tempo a dì de sì, che le guardie l'hanno preso ...So' rimasta lì, sull'altare, vergine!*
Pittorretto: *Il brutto era se rimanevi sverginata come Rosina!*
Mamma Roma: *E sai perché mi' marito, er padre de Ettore, era un farabutto disgraziato?*
Pittorretto: *Boh, so' cavoli sua!*

Mamma Roma: *Perché la madre era 'na strozzina, e er padre un ladrone.*
Pittorretto: *Perché allora la madre era 'na strozzina, e er padre un ladrone?*
Mamma Roma: *Perché er padre della madre era un boja e la madre della madre 'n' accattona, e la madre del padre 'na ruffiana, e er padre der padre 'na spia!*
Pittorretto: *Dio liberaci dal male!*
Mamma Roma: *Tutti morti de fame! Ecco perché! Certo se ciavevano i mezzi, erano tutte persone per bene! E allora de chi è la colpa? La responsabbilità?"*

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
E' presente sulle principali piattaforme social
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubromafedic.it
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.fedic.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.sentieriselvaggi.it
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavalibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita

ISSN 2431-6733